MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 069 2

SIEGFRIED OCHS

Der deutsche Gesangverein

★

MT
88
034
T.1

In

Max Hesses Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissenschaftlichen Inhalts erschienen, welche in ihrer Gesamtheit eine einzigartige Enzyklopädie der Musik darstellen. Mit vollendeter Wissenschaftlichkeit verbindet sich klare, leichtfaßliche Darstellung. Jeder Band ist für sich abgeschlossen und selbständig; alle vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Die Buchausstattung ist würdig und geschmackvoll, der Preis äußerst mäßig.

1. Riemann, Prof. Dr. Hugo, Handbuch der Musikinstrumente. (Kleine Instrumentationslehre.) 8. Aufl. Geb. M. 2,20.

2/3. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente, Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. II. Teil: Geschichte der Conformen. 9. Aufl. 2 Bde. In 1 Bd. geb. M. 3,75.

4. Riemann, Handbuch der Orgel. (Orgellehre.) 5. Aufl. Geb. M. 2,50.

5. Riemann, Handbuch der Musik. (Allgemeine Musiklehre.) 8. Aufl. Geb. M. 2,50.

6. Riemann, Handbuch des Klavierspiels. 8. Aufl. Geb. M. 2,20.

7. Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst. 5. Aufl. Geb. M. 2,50.

8/9. Riemann, Grundriß der Kompositionslehre. (Musikalische Formenlehre.) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 9. Aufl. 2 Bde. In 1 Bd. geb. M. 4,20.

10. Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel. (Harmonieübungen am Klavier.) 6. Aufl. Geb. M. 2,50.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

11. Riemann, Systematische Gehörsbildung. (Handbuch des Musikdiktats.) 6. Aufl. Geb. M. 2,20.
12. Schroeder, Prof. Carl, Handbuch des Violinspiels. 5. Aufl. Geb. M. 2,20.
13. Schröder, Carl, Handbuch des Violincellospiels. 4. Aufl. Geb. M. 2,20
14. Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens und Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis.) 7. Aufl. Geb. M. 2,20.
15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz.) 10. Aufl. Geb. M. 2,80.
16. Riemann, Handbuch der Phrasierung. 5. Aufl. Geb. M. 2,20.
17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. (Wie hören wir Musik?) 5. Aufl. Geb. M. 2,20.
18/19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. (Handbuch der Fugenkomposition I. und II. Teil.) 4. Aufl. 2 Bde. In 1 Bd. Geb. M. 4,20.
20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette.) 3. Aufl. Geb. M. 3,35.
21. Riemann, Handbuch der Akustik. (Musikwissenschaft.) 3. Aufl. Geb. M. 2,20.
29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge. (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil.) 3. Aufl. Geb. M. 2,50.
30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 4. Aufl. Geb. M. 2,20.
31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren.) 4. Aufl. Geb. M. 2,20.
32. Thauer, Hans, Handbuch des modernen Zitherspiels. 2. Aufl. Geb. M. 2.50.
33. Stahl, Wilhelm, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. 2. Aufl. Geb. M. 2,50.
34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. Geb. M. 2,20.

(Fortsetzung am Schluß des Bandes.)

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

Der deutsche Gesangverein

für gemischten Chor

Von

Siegfried Ochs

Erster Teil

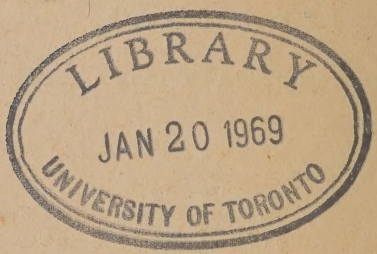
(Aufbau und Leitung eines Gesangvereins)

Max Hesses Verlag, Berlin W 15

Max Hesses Handbücher
Band 78

MT
88
034
T.1

Copyright 1923 by Max Hesses Verlag, Berlin W 15



Druck von Frankenstein & Wagner, Leipzig

Vorwort.

Der Titel dieses Buches bedarf einer kurzen Erläuterung, insofern vor allem festgelegt werden soll, was man sich unter einem Gesangverein zu denken hat. Der Zweck einer derartigen Gesellschaft ist die Aufführung von Werken für gemischten Chor, meist Oratorien, Messen und ähnlichen Kompositionen. Sie setzt sich aus Damen und Herren zusammen, die über eine gewisse musikalische Bildung und Begabung, zugleich auch über ein größeres oder geringeres Maß stimmlichen Materials verfügen. Die geschäftliche Leitung eines Gesangvereins pflegt in den Händen eines von den Mitgliedern gewählten, mehrgliedrigen Vorstands zu liegen, der in der Regel den Vereinsleiter ernennt und verpflichtet. Die Mitglieder eines solchen Chores werden nicht bezahlt, sondern tragen im Gegenteil durch einen Beitrag zur Bestreitung der Kosten, die der Verein mit sich bringt, erheblich bei, und dieser Punkt ist in bestimmter Hinsicht sogar der entscheidende zur Kennzeichnung unserer Gesangvereine. Es muß betont werden, daß musikalische Analphabeten solchen Chören nicht angehören oder jedenfalls nicht angehören sollten. Nach welchen Methoden erzieht man nun alle die Einzelheiten, die den Chor bilden, zu einer erfreulichen Gesamtheit? Ist es z. B. ratsam,

hierzu in den Proben oder in besonderen Übungsstunden bestimmte Werke zu verwenden? Soll man die Sänger nach Theorien heranbilden? Die Chorschulwerke von Franz Wüllner, Ferdinand Küchler und andern, die zu solchen Zwecken in Frage kommen könnten, sollen hier erwähnt werden, denn sie sind von bedeutendem Wert und gehören zu dem, was jeder Chorleiter unbedingt kennengelernt haben muß. In der Praxis der Chorvereine, wie sie allen germanischen Ländern eigentümlich sind, werden sie aber nur in beschränktem Maße Verwendung finden können. Das wird sich aus dem erweisen, was später über die Erziehung eines Chores zu sagen ist.

Daß ein Gesangverein gesellschaftlich einer gewissen Haltung bedarf, braucht kaum gesagt zu werden. Für die Aufnahme von Mitgliedern soll aber vor allem maßgebend sein, ob der sich meldende Neuling stimmlich und musikalisch den Ansprüchen genügt, die man an einen begabten Musikliebhaber stellen kann. Es muß ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß das musikalische Moment dabei mindestens ebenso wichtig ist, als die stimmliche Begabung. So setzt sich dann ein solcher Verein aus Mitgliedern zusammen, von denen sich die einen in bezug auf das Gehör und die Treffsicherheit, die andern wegen ihrer gesanglichen Fähigkeiten als verwendbar erweisen, während sich vielleicht ein kleiner Teil davon nach beiden Richtungen hin auszeichnet. Diese verschiedenartigen Begabungen zu einem harmonischen Ganzen zu ver-

schmelzen, ist die Sache des Vereinsleiters. Und wie das am besten geschehen mag, davon soll die nachstehende Arbeit berichten.

Sie beschäftigt sich einzig mit dem aus vier Stimmengattungen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, zusammengesetzten gemischten Chor, die besonderen Fragen der Männergesangvereine und der Frauenchöre ausschaltend. Ebensowenig geht sie auf die Eigenart der aus Fachsängern gebildeten Chöre ein, für deren Wirken andere äußere Bedingungen gelten, als für die Gesangvereine, schon deshalb, weil sie nicht, wie diese, aus Freiwilligen, sondern aus Leuten bestehen, die alle für ihre Tätigkeit ein Gehalt beziehen.

Zu welchen Leistungen auf dem Chorgebiet der deutsche Nichtfachmann, der Dilettant, herangebildet werden kann und fähig ist, das weiß nur, wer in Jahrzehnten so vieles mit ihm erlebt hat und an ihm bewundert, wie der Verfasser dieser Arbeit.

Auch in Holland, in England und in Nordamerika, endlich selbst in Spanien, sind Gesangvereine nach deutschem Muster entstanden. Allen voran aber steht doch das Vaterland Bachs, Händels und Beethovens, mit ihm die Deutschschweiz und Deutschösterreich.

Der den Tausenden und aber Tausenden deutscher und vor Allem auch schweizerischer Chormitglieder innewohnende Idealismus, ihre Bereitschaft, Opfer zu bringen, um Meisterwerke kennenzulernen und andern deren Bekanntschaft zu vermitteln, macht sie allein schon zu wert-

vollen, liebenswerten Menschen, um die uns die ganze Welt beneiden kann. Nicht zum mindesten bedeutet daher dieses Buch einen Dankesgruß an so viele, die mit mir gearbeitet und manches uns Unvergeßliche erkämpft haben, einen Dankesgruß

Zur Erinnerung trüber Tage
Voll Bemühen, voller Plage;
Zum Erinnern schöner Stunden,
Wo das Rechte war gefunden.

Berlin, den 28. Juli 1923.

Der erste Teil der folgenden Arbeit gilt allein der Chorleistung auf technischem Gebiete, dem Grundlegenden dieser Tätigkeit. Unsere Betrachtungen werden sich aber später dem Felde der künstlerischen Fragen, besonders im Umkreis der älteren Musik, zuwenden. Es wäre zu erklären, warum gerade diese, das heißt die Literatur der vorklassischen und klassischen Zeit, einer besonderen Behandlung bedarf. Dieses soll im zweiten Bande des Werkes geschehen, in dem wir eine Reihe bedeutender Chorwerke zur Erörterung stellen wollen. Dieser erste Teil soll in bezug auf die Chortechnik dem Dirigenten, wie auch manchem Hörer das vermitteln, was sich im Laufe einer vierzigjährigen, ziemlich das ganze Gebiet der chorischen Komposition umfassenden Tätigkeit als verwendbar herausgestellt und behauptet hat.

Man kann wohl sagen, daß in Deutschland

Entwicklung der Gesangvereine.

fast jede Stadt und jedes Städtchen heute ihren gemischten Chor besitzen; und wenn dieser auch nicht immer imstande sein wird, Aufführungen großen Stils herauszubringen, so bedeutet er doch für den Ort selbst einen starken Kulturfaktor, unter Umständen den einzigen, den man überhaupt dort aufzuweisen hat. Wir dürfen allerdings auch nicht außer acht lassen, daß in den letzten Jahrzehnten, besonders durch die Bemühungen Wilhelms II., die Saat der Männerchöre mächtig in die Halme geschossen ist und daß die, wenn auch oft stimmlich und technisch sehr leistungsfähigen, aber im Hinblick auf die von ihnen meist gepflegte Literatur minderwertigen Männerchöre den gemischten vielfach den Boden abgraben. Jedoch ändert das nichts an der Tatsache, daß wir in Deutschland über die größte Zahl ernst zu nehmender gemischter Chöre in allen Ländern verfügen. Die Gründung des ersten Gesangvereins, das heißt eben eines Chores, dessen Mitglieder nicht bezahlte Kräfte, sondern Musikliebhaber sind, liegt bekanntlich weit zurück. Die Berliner Singakademie, von Fasch ins Leben gerufen, die schon vor einigen Jahren auf ein 125 jähriges Bestehen zurückblicken konnte, eröffnet den Reigen dieser eigenartigen Gesellschaften. Faschs Tat bedeutet für die gesamte Entwicklung des deutschen Musiklebens, ja des Musiklebens der ganzen Welt so viel, daß sie sich ruhig neben die größten Leistungen ihrer Art stellen kann. Daß man zunächst nur kleinere Werke aufzuführen

imstande war und erst nach und nach den Mut fand, sich an größere, besonders an solche unter Mitwirkung des Orchesters, heranzuwagen, ist selbstverständlich. Auch war es nicht Fasch, unter dessen Leitung die Singakademie den ersten entscheidenden Schritt tat, sondern dies geschah während der Amtsführung seines Nachfolgers Zelter. Und selbst dieser hätte nicht den Mut zu dem Unternehmen gehabt, das noch weit über unsere Tage hinaus seine Wirkung ausüben wird, zu dem Entschluß, Bachs Matthäuspassion aufzuführen. Das große, für die ganze deutsche Kunst entscheidende Ereignis wurde durch Felix Mendelssohn herbeigeführt, der durch seine Beziehungen zum preußischen Königshause die erste Aufführung des Riesenwerkes in der Singakademie durchzusetzen gewußt hatte. Es ist hier nicht der Ort, auf die Entwicklung dieser Begebenheiten einzugehen. Soweit es mit der Matthäuspassion selbst zu tun hat, werden wir davon noch hören.

Erste Aufführung der Matthäuspassion.

Die Gründung der Singakademie, besonders aber das ungeheure Aufsehen, das von jener Aufführung der Matthäuspassion ausstrahlte, riefen sehr bald die Gründung anderer Chorvereine hervor, die bemüht waren, dem Vorbild nachzueifern. Als eine der ersten dieser Chorgesellschaften trat der Cäcilienverein in Frankfurt a. Main ins Leben, und nach weiteren dreißig Jahren war in jeder größeren Stadt des mittleren, südlichen und westlichen Deutschland ein solcher Verein am Werk. Nun war es aber un-

möglich, daß alle diese Neuschöpfungen sofort in der richtigen Weise arbeiteten. Es fehlte an den nötigsten Dingen. Vor Allem hatte man keine Dirigenten, die mit dem Gebiet, das nun gepflegt werden sollte, vertraut waren, man hatte von vielen Werken, die wir heute auf allen Programmen finden, nicht die Noten, weil die Druckereien auf die Herstellung solcher Massen von Chor- und Orchestermaterial, wie es nun verlangt wurde, noch nicht eingerichtet waren, man besaß nur sehr geringe Kenntnisse von der vorhandenen Literatur, soweit es sich nicht um Stücke handelte, die früher in Kirchen gesungen worden waren, kurz, es fehlte an jeglicher Erfahrung auf der ganzen Linie. Außerdem aber mangelte es an einem auf diese ernste und oft schwer zugängliche Kunst eingestellten Zuhörerkreis, und wiederum kann man es dem Publikum jener Zeit nicht verargen, wenn es nur allmählich Gefallen an den Chorwerken unserer großen Meister fand, die bei dem soeben erwähnten Versagen wichtiger Faktoren in einer sehr unzureichenden Weise zur Wiedergabe gelangten. Man war auf dem Podium im allgemeinen damit zufrieden, wenn die Sache auch nur einigermaßen durchgeführt wurde. An eine feinere Ausfeilung, an das Hervorheben des inneren Gehaltes eines Werkes konnte man nicht denken, weil man noch zu viel mit dem Notentext zu tun hatte. Man darf ruhig sagen, daß im allgemeinen recht wenig geschah, um das Publikum zu erziehen, indem man ihm

Mangel an Dirigenten und Schulung der Chöre.

das Verständnis für die Oratorien und sonstige Chormusik beizubringen suchte; dazu war eben die Wiedergabe der Werke eine viel zu mangelhafte. Und das Schlimmste, es wurde auf diesem Gebiete vielfach mit einem großen Aufwand von Pharisäertum gearbeitet. Die Bequemlichkeit oder auch Unfähigkeit mancher Leute, die sich plötzlich an die Spitze eines Chorvereins gestellt sahen und nichts Rechtes zustande brachten, veranlaßte diese, aller Welt zu verkündigen, die langweilige, farblose Art, in der ihre Aufführungen stattfanden, entspreche dem Stil der wiederzugebenden Werke. Sie konnten sich darauf berufen, daß sich bei den alten Meistern, z. B. bei Händel, fast keine Vortragsbezeichnungen finden und den verständnislosen Hörern, die nichts dagegen anzuführen wußten, erzählen, diese Art zu musizieren sei die wahrhaft klassische, von den Meistern gewünschte, die einzige berechtigte. Nicht zu vergessen, daß die früheren Orchestervereinigungen nicht entfernt auf jener Höhe standen, wie wir es heute als selbstverständlich betrachten, und daß es auch jene besondere Klasse der Solisten noch nicht gab, die wir in unsern Konzertsängern besitzen. Man besetzte damals die Soli vorwiegend mit Kräften vom Theater oder mit den meist minderwertigen Solisten aus den Kirchenchören. Wer die Mitteilungen Richard Wagners über derartige Oratorienaufführungen kennt, der braucht sich gar nicht erst noch weiter in den Berichten aus jener Zeit um-

Eindrucksl ose Art der Wiedergabe.

zusehen, um darüber im klaren zu sein, daß die Wiedergabe chorischer Werke einen Gipfel der Ausdruckslosigkeit und Langeweile bedeutet haben muß. Daß es damals so war und nicht anders sein konnte, ist nach der angedeuteten Entwicklung der Chorvereine leicht zu begreifen. Traurig aber ist, daß sich in vielen unserer deutschen Städte darin noch nichts geändert hat. Die Öde und Langeweile bei Oratorienaufführungen ist das einzige Gemeinsame an vielen dieser Veranstaltungen. Die Eintönigkeit, von der wir gerade gesprochen haben, gewissermaßen zu rechtfertigen, ja, sie als notwendig hinzustellen, dafür hat man eine Bezeichnung erfunden, die ich schon vor Jahrzehnten Gustav Mahler gegenüber mit dem Wort Schlendrian ins Deutsche übersetzt habe. Dieser Wall, hinter dem sich verschanzt, was es an Unfähigkeit gibt, wird im Musikleben von gewissen Leuten die Tradition genannt. Welches Unheil aus diesem Schlagwort erwachsen ist, das weiß nur der, der nahezu täglich auf dem Gebiet des Oratoriums den größten Unsinn, die unerhörtesten Willkürlichkeiten und Fälschungen anhören und sich dann noch sagen lassen muß, sie seien durch die Tradition geschützt. Hans von Bülow äußerte einmal in bezug auf die Symphonien von Beethoven: „Was da alles unter Berufung auf die Tradition gefälscht wird, daraus hätte Beethoven allein noch ein paar neue Symphonien machen können.“ Noch viel, viel schlimmer als im Gebiet der Orchestermusik sieht es bei den

Die sogenannte Tradition des Oratorienstils.

Chorwerken aus. Später anzuführende Beispiele werden das beweisen. Ich möchte alledem gegenüber beinahe behaupten, daß die echte Tradition, das heißt der Stil einer Aufführung, jeweils bei dieser und durch diese immer wieder neu geschaffen werden muß. Denn das beste, was die Ausführenden bieten können, das innere Erleben, die festliche Stimmung, das läßt sich nicht ein für allemal nach einem bestimmten Schema festlegen.

Die Rückständigkeit vieler unserer Chorvereine in bezug auf alles, was tieferes Empfinden, ausdrucksvolle Gestaltung und feinere Ausarbeitung ihrer Leistungen betrifft, springt bei vorurteilsloser Betrachtung um so mehr in die Augen, als seit den Zeiten und hauptsächlich durch die Bemühungen Richard Wagners die Leistungsfähigkeit unserer Orchester unaufhaltsam fortgeschritten und heute auf einer außerordentlich hohen Stufe angelangt ist. Wägt man das, was auf dem Gebiete der Ausführung in fast allen Chorvereinen geleistet wird, gegen die Darbietungen in besseren Orchesterkonzerten ab, so zeigt es sich deutlich, daß man im Bereiche dieser Chöre seit Jahrzehnten stehengeblieben, das heißt zurückgegangen ist, daß man sich nicht im mindesten bemüht hat, mit dem Orchester gleichen Schritt zu halten. Ein Hauptgrund hierfür liegt darin, daß es nur ganz wenige Leiter von Gesangvereinen gibt, die von der eigentlichen Chortechnik genügende Kenntnisse haben. Unsere vorwiegend ein oder mehrere Orchester

Fortschritt im Orchester, Rückständigkeit im Chor.

leitenden, oft hoch zu bewundernden Virtuosen des Taktstocks pflegen bei den einfachsten chorischen Fragen ratlos dazustehen. Das habe ich oft erlebt und mich darüber nicht wenig gewundert. Geht es aber nun schon so bei Künstlern, die sich an den ersten Stellen befinden, um wieviel trauriger ist es bei noch immer unzähligen andern bestellt, die man heute an der Spitze von Chören sieht! Ich könnte viele Briefe solcher Kollegen vorweisen, in denen Erkundigungen über Dinge eingezogen werden, bei denen man voraussetzen müßte, daß jeder mittelmäßige Dilettant damit Bescheid weiß. Aber selbst Chorleiter, mit deren Bildung es etwas besser beschaffen ist, als ich es hier soeben angedeutet habe, werden in vielen Fällen nichts Rechtes erreichen können, weil die ganze Art, in der die Gesangvereine viefach noch geführt werden, alles gründliche Studieren ohne weiteres ausschließt. Sehen wir uns einmal den Betrieb dieser Gesellschaften an! Ein solcher Verein veranstaltet im Laufe des Winters zwei oder drei Aufführungen. Die Proben pflegen im September oder im Oktober zu beginnen, während das letzte Konzert gegen Ostern stattfindet und dann der Chor bis zum nächsten Herbst nicht mehr zusammenkommt. In der Regel fällt die erste öffentliche Veranstaltung in den November, die zweite gegen den Februar hin. Es steht daher zur Vorbereitung einer jeden Aufführung ein Zeitraum von etwa sechs Wochen zur Verfügung; höher kann man die Vorberei-

Ungenügende Persönlichkeiten als Dirigenten.

Der übliche Vereinsbetrieb.

tungszeit nicht einschätzen, weil die letzte Woche vor einem Konzert schon durch die gemeinsamen Proben des Chores mit dem Orchester in Anspruch genommen wird und man weiterhin mit längeren Pausen, wie z. B. einer zweiwöchigen Unterbrechung gegen den Jahresschluß hin, unbedingt rechnen muß. In diesen sechs Wochen findet bei der überwiegenden Zahl der bestehenden Gesangvereine wöchentlich eine Probe statt. Nur an wenigen Orten pflegt man deren zwei als regelmäßige Leistung anzusetzen. Wie Geringes aber mit diesem Maß an Arbeit zu erreichen ist, lehrt die ganz einfache Rechnung, daß dann für ein Werk, das vielleicht große Schwierigkeiten in sich schließt und den Chor bei der Aufführung zwei oder drei Stunden in Anspruch nimmt, eine Übungszeit von zwölf Stunden herauskommt. Freilich, naht der Konzerttag und man ist noch sehr weit in den Vorbereitungen zurück, dann werden Proben eingeschoben, zu denen aber nur die Schar der ganz pünktlichen Mitglieder zu erscheinen pflegt, während ein großer Teil der Damen und Herren solchen besonders geforderten Versammlungen fernzubleiben pflegt. Der Vereinsleiter ist diesen Zuständen gegenüber meist machtlos. Entweder besitzt er nicht die Energie, das Notwendige durchzusetzen, oder, wenn er solche zur Anwendung zu bringen sucht, dann fällt ihm der Vorstand in die Zügel, es drohen einzelne Mitglieder mit dem Austritt aus dem Chor, und da in solchen Fällen auch der Hüter des Vereinsvermögens Einspruch zu erheben

pflegt, so muß der Dirigent wohl oder übel nachgeben und die Folgen der Zustände tragen, an denen er unschuldig ist. Gehört es doch an manchen Orten zu den Selbstverständlichkeiten, daß man es den mitwirkenden Herren im Chor gestattet, nur in den letzten Proben oder gar in der Aufführung selbst zu erscheinen. damit die Plätze im Tenor und Baß wenigstens im optischen Sinne besetzt sind! Es gibt nun freilich ein Mittel, alle diese Schwierigkeiten zu besiegen. Dieses aber läßt sich nicht lehren. Es liegt in der Persönlichkeit des Dirigenten. Wir müssen auf diesen Punkt noch zurückkommen; hier soviel: Weiß der Vereinsleiter die Mitglieder eines Chors für die Sache zu begeistern, fesselt er sie durch anregende Gestaltung der Proben und sehen die Sänger ein, daß sie auf dem vorgeschlagenen Wege zu höheren Leistungen gelangen, dann wird es bald nach seinem Willen gehen. Er wird den Chor auf seiner Seite haben, wenn er widerspenstige Elemente entfernt und selbst eine verhältnismäßig stark erhöhte Zahl der Proben wird kein wesentliches Hindernis mehr bedeuten. Jedoch alle außerordentlichen Maßnahmen sind kaum nötig, wenn es erreicht werden kann, daß ein Verein nicht nur regelmäßig zwei Proben in der Woche abhält, sondern daß diese auch in der richtigen Weise ausgenutzt werden und wenn der Brauch beseitigt wird, den Sommer hindurch alles Üben einzustellen. Die Forderung, daß die Proben eines Chorvereins im Frühjahr nicht abschließen und erst im Herbst wieder beginnen,

Die Persönlichkeit des Dirigenten als entscheidendes Moment.

sondern, mit höchstens sechs- bis achtwöchiger Pause während des Sommers, durchgeführt werden sollen, hat zweierlei Gründe. Erstens wirkt ein probenloser Zeitraum von fünf oder sechs Monaten höchst ungünstig auf die Chordisziplin, das heißt auf alles, was irgendwie mit der Zuverlässigkeit des Chores zu tun hat, und es bedarf großer Mühe, um den Zustand vom vergangenen Winter wieder herzustellen. Zweitens aber, und das ist das wichtigere dabei, ist es gar nicht möglich, im Winter gut vorbereitete Aufführungen herauszubringen, wenn man dafür stets nur auf den Zeitraum zwischen zwei Konzerten angewiesen ist. Ich möchte beinahe sagen, daß die Sommerzeit für den Ausfall und den künstlerischen Ertrag der Winterkonzerte allein entscheidend ist. Gerade, weil zwischen dem April und dem Oktober in der Regel keine Aufführungen stattzufinden pflegen, können die dazwischenliegenden Monate in Ruhe zum Üben ausgenutzt werden. Das ist von der größten Bedeutung ganz besonders dann, wenn es sich um die Vorbereitung neuer, dem Chor unbekannter Werke handelt. Nicht zum mindesten erklärt sich die Rückständigkeit, das Erscheinen immer wieder der nämlichen Werke in den Programmen vieler Chorvereine, so, daß sie, weil sie nur im Winter zusammenkommen, darauf angewiesen sind, die gleichen Oratorien ins Endlose zu wiederholen. Und selbst für diese reicht die im allgemeinen zur Verfügung stehende Probenzeit nicht aus. Es ist erstaunlich, wie

Ausnutzung der Sommerzeit zu Proben.

schnell bei einem Chor die Feinheiten des Vortrages, die Energie des Ausdrucks, überhaupt das, was doch schließlich in letzter Linie den Ausschlag gibt, verloren gehen. So habe ich es noch nie erlebt, daß eine zweite Aufführung, eine Wiederholung des Konzerts, und wenn sie auch schon am nächsten Tage stattfand, auf der Höhe der ersten gestanden hätte. Und nun gar, wenn Monate bis zu dieser Wiederholung vergangen sind! Viele solcher Aufführungen habe ich gehört, bei denen ein oft gesungenes Werk wiederholt wurde, ohne daß man es von Grund auf neu geübt hatte. Sie waren durchweg schlecht. Mußte ich doch bei einer solchen der Schöpfung in einer sehr großen Stadt den Dirigenten darauf aufmerksam machen, daß eine ganze Reihe falscher Noten gesungen wurde, wobei ich mit der bezeichnenden Antwort abgetan wurde: „Das hat sich im Laufe der Jahre so eingeschlichen; für die Schöpfung halten wir keine Proben mehr."

Weiterhin aber kann man von einer gründlichen Vorbereitung nur dann sprechen, wenn die Sänger in jeder Chorstimme für sich erst ihren Notentext vollkommen beherrschen und dieses wiederum ist nur zu erreichen durch die Veranstaltung von Teilproben. Der Sopran, der Alt, der Tenor und der Baß, sie alle müssen, jede Stimme für sich, auf das eingehendste herangeschult und zur unbedingt sicheren Beherrschung der Noten und der Worte gebracht werden. Es ist ein Unding, daß, wie es fast überall geschieht, der ganze gemischte Chor vereint ist,

Notwendigkeit ständiger Teilproben.

der Dirigent dann anfängt, mit einer einzelnen Stimme viertel oder halbe Stunden lang zu üben, während die andern untätig dabeisitzen müssen. Man kann es dann den Herrschaften gar nicht übelnehmen, wenn unter ihnen nach und nach eine Unterhaltung Platz greift, jenes bekannte Flüstern und Zischeln im Chor, das der Schrecken und die Quelle des Ärgers für jeden Dirigenten ist. Man bereite aber jede Stimme einzeln vor und beschäftige alle während der Gesamtproben, bei kleinen Erholungspausen, unausgesetzt; dann wird die Unterhaltung gar nicht erst in die Erscheinung treten können.

Es ließe sich hier noch die Frage aufwerfen, wieviele Proben zur Vorbereitung eines größeren und schwierigen Chorwerkes überhaupt nötig sind. Daß man einen genauen Bescheid darauf nicht geben kann, liegt auf der Hand. Hängt die Zahl der Proben doch nicht zum wenigsten von den Ansprüchen ab, die der Vereinsleiter an sich und seine Leute stellt. Die Probenzahl läßt sich auch nicht mit Vorteil dadurch herabsetzen, daß man die Probendauer verlängert. Ein zweistündiges Üben ist für die Stimme und das Gehirn der Sänger eine ganz tüchtige Leistung; viel über dieses Maß hinauszugehen, hat keinen Zweck; es wird nichts damit erreicht. Ich habe noch nie eine Chorprobe gehalten, die über zwei Stunden gedauert hat. Bei den letzten Proben, denen, die mit dem Orchester kurz vor einer Aufführung stattfinden, kann man es vielleicht auf drei

Stunden bringen, weil der Chor da meist nicht dauernd beschäftigt ist. Jedenfalls sollte aber diesen eine solche mit dem Orchester allein, ohne den Chor, vorangegangen sein. Daß der Chor, wenn er zur Orchesterprobe erscheint, bis ins Letzte vorbereitet sein muß, braucht kaum gesagt zu werden. Anstatt eine Zahl für Proben mit dem Chor zu nennen, will ich lieber solche anführen, die sich für Erstaufführungen im Berliner Philharmonischen Chor ergeben haben. Es fanden dort statt für

	Teilproben für die einzelnen Stimmengattungen	Gesamtproben im Chor	Proben mit dem Orchester allein	Proben mit dem Chor, den Solisten und dem Orchester	Öffentliche Hauptproben
die H-moll-Messe von Bach (Dauer 3¾ Std.)	59	53	1	3	1
die Missa solemnis von Beethoven (Dauer 1¾ Std.)	43	47	2	3	—
den 100. Psalm von Reger (Dauer 45 Minut.)	21	22	1	2	1

Bei den genannten Messenwerken erstreckten sich die Vorbereitungen über $1^1/_2$ Jahre, ja noch etwas länger. Natürlich fanden aber in diesem Zeitraum noch andere Aufführungen statt, jedoch vorwiegend von Werken, die mit verhältnismäßig wenigen Proben vorzubereiten möglich waren.

Wir haben vorher angedeutet, daß, als die Einrichtung der Chorvereine ins Leben trat, nur in Ausnahmefällen Persönlichkeiten vorhanden wa-

ren, die es hätten wagen dürfen, an der Spitze einer solchen Gesellschaft zu stehen. Aber auch heute noch ist die Schar solcher Leute dünn gesät. Man muß ja nicht etwa glauben, daß es mangelhaft ausgebildete und unfähige Menschen auf diesem Gebiet nur in kleinen Städten gibt. O nein! Es ist eine Kleinigkeit, solche an Hauptorten zu finden. Gibt es doch selbst in Musikzentren Leute, die kaum imstande sind, eine Partitur zu lesen, Leute, für die schon die alten Notenschlüssel schwer überwindliche Hindernisse bilden und die dennoch Aufführungen mit Chor und Orchester veranstalten. Da sie sich in der glücklichen Lage befinden, die Kosten eines solchen Unternehmens nicht scheuen zu müssen, und die zur Verfügung stehenden, sehr gewandten Orchester selbst durch das unsinnigste Taktschlagen nicht leicht aus dem Text zu bringen sind, wirtschaften solche Herren von Jahr zu Jahr weiter, indem sie zugkräftige Werke und Solisten bevorzugen und eine ganz richtige Rechnung mit dem Unverständnis ihrer Zuhörerschaft einerseits und einer leider viel zu nachsichtigen Presse aufstellen. Solche Art des Musizierens, wenn man diesen Ausdruck hier noch anwenden darf, ist sogar eine geradezu typische Erscheinung der großen Stadt. Immerhin bleibt dort der Trost, daß es noch eine Anzahl ernst zu nehmender und Treffliches leistender Chöre gibt, die dem erwähnten Treiben die Wagschale halten. Dieses Gegengewicht fehlt häufig an kleineren Orten. In den mir zur

Nichtfachleute an der Spitze von Chören.

Verfügung stehenden Mitteilungen finde ich an der Spitze von Gesangvereinen an einigen kleinen und mittelgroßen Orten Leute verzeichnet, die in ihrem Hauptberuf gar nichts mit der Musik zu tun haben und aus den Korrespondenzen, die ich mit mehreren dieser Herren geführt habe, geht hervor, daß ihnen die Kenntnis auch der einfachsten Dinge unserer Kunst fehlt. An sich wäre die Sache gar nicht so bedauerlich, verhinderten solche Elemente nicht das Aufblühen irgendwelches ernst zu nehmenden Musiklebens an dem betreffenden Ort. Sie üben ihr Amt meist zu ihrem Vergnügen, das heißt ohne Inanspruchnahme eines Honorars aus, und das ist auch der Grund, warum sie es überhaupt bekleiden. Zugleich aber sitzen in Deutschland zahllose begabte Musiker brotlos da und müssen zähneknirschend sehen, daß auf dem Podium der Dilettant sein Unwesen treibt und dafür noch gefeiert wird wie ein großer Künstler. Die hier geschilderten Verhältnisse sind freilich bei den gemischten Chören noch immer weniger häufig, als bei den Männergesangvereinen, von denen eine nicht ganz geringe Anzahl von nicht genügend gebildeten Kräften geführt wird. Immerhin bleibt noch sehr viel zu tun und zu bessern. Trotz aller Mißstände aber besitzen wir dennoch, wie es schon im Anfang dieser Betrachtungen erwähnt wurde, eine so große Zahl lebensfähiger, hoch einzuschätzender Vereine für gemischten Chor, daß deren ersprießliche Tätigkeit weithin die Mängel überstrahlt, von denen

die Rede gewesen ist. Es handelt sich hier eben nicht um eine minderwertige Einrichtung im ganzen, sondern darum, daß dem schon vor anderthalb Jahrhunderten ausgekrochenen Huhn noch immer die Eierschalen anhängen. Die vorstehenden Erörterungen bedeuten im wesentlichen einen Versuch, dazu beizutragen, daß diese die Fortentwicklung des Chorlebens so sehr hemmenden Überbleibsel aus früherer Zeit, die zum größten Teil noch unter den Begriff der geheiligten und mit Stumpf und Stiel auszurottenden sogenannten Tradition fallen, endlich beseitigt werden.

Es ist bis jetzt mit voller Absicht von einem bestimmten Faktor nicht gesprochen worden, trotzdem dieser eine keineswegs geringe Rolle spielt. Die Übergehung erfolgte, weil es sich dabei um etwas handelt, das nicht eigentlich unter die Betrachtungen chortechnischer Art fällt. Wenn nämlich darauf hingewiesen wurde, daß manchmal an der Spitze von Gesangvereinen Leute stehen, deren Kräfte, deren Können und Wissen auch nicht annähernd genügen, um der Kulturmission, um die es sich dabei handelt, gerecht zu werden, so darf man nicht etwa aus falscher Rücksicht eine Tatsache verheimlichen, die ebenso schwerwiegend wie beschämend ist. Werfen wir einmal die Frage auf, warum die Leiter unserer Chorvereine fast nie aus den Reihen der hervorragenden Dirigenten stammen! Es lassen sich dafür zwei Gründe anführen. Der erste besteht darin, daß unsere gefeierten Sterne am Dirigentenhimmel es ablehnen, eine

solche Menge an Kleinarbeit zu leisten, wie es bei einem gut geführten Chor erforderlich ist. Diese Künstler sind daran gewöhnt, für ein Konzert eine oder zwei Proben mit dem Orchester zu halten, in besonders schwierigen Fällen auch deren drei oder vier, aber hiermit ist meistens die Grenze dessen erreicht, was sie zuzugestehen geneigt sind. Es kann auch gar nicht anders sein, denn die Mehrzahl unter ihnen ist entweder durch den Theaterdienst stark in Anspruch genommen, oder sie fahren von Stadt zu Stadt, häufig am Sonnabend eintreffend und am Montag ein Orchesterkonzert leitend, um dann am nächsten Morgen zu neuen Taten weiterzureisen. Sie sind also entweder am Ort selbst sehr belastet oder immer nur vorübergehend anwesend. Die Vorbereitung des Chores durch einen Hilfsdirigenten, wie sie in manchen Städten beliebt wird, ist stets unzulänglich. Der sogenannte zweite Direktor kann allenfalls die Noten eindrillen; darüber hinaus vermag er nicht viel. Und wenn dann der berühmte große Mann kurz vor der Aufführung eintrifft, um das Ganze zu übernehmen, dann bleibt ihm gerade noch so viele Zeit, um eilig ein paar Änderungen in den Zeitmaßen vorzunehmen, einige Schlaglichter aufzusetzen, oder, was sehr häufig der Fall ist, durch ganz neue Forderungen den Chor unsicher zu machen. Eine vollkommene Leistung ist auf diesem Wege nie zu erreichen. Wer eine Chorausführung leitet, muß sie von Grund auf vorbereitet haben; denn nur er kennt

die Vorzüge, vor allem aber die Schwächen seiner Schar und es ist keine der geringsten Aufgaben, den Sängern am Abend der Aufführung über die Klippen hinwegzuhelfen, die sich schließlich in jedem, auch dem leichtesten Werke finden. Daß unsere Helden vom Taktstock häufig ihre Kunst in der geschilderten Weise ausüben, daraus kann ihnen kein vernünftiger Mensch einen Vorwurf machen. Erhalten sie doch Honorare, wie die gefeiertsten Primadonnen, und niemand wird von ihnen verlangen, daß sie auf diese verzichten. Einen so hochgradigen Idealismus besitzen nur die sogenannten kleinen Leute; die sind mit wenigem zufrieden. Und nun kommen wir auf den zweiten Punkt der Angelegenheit, der in gewissem Sinne für die Zukunft das Sein oder Nichtsein unserer Chorvereine bedeutet. Es wird so lange unmöglich bleiben, erste Kräfte für die Leitung dieser Gesellschaften zu gewinnen, als man sich nicht entschließt, diese für ihre Mühewaltung, die ein ganz unbeschreibliches Maß an Selbstlosigkeit, Geduld Rücksicht und auch Klugheit erfordert, entsprechend zu entschädigen. In Amerika sind die Stellen dieser Art durch ein glänzendes Gehalt ausgezeichnet. In Deutschland sieht es damit jammervoll aus. Wo ist der deutsche Chorverein, der seinen Leiter so honoriert, daß dieser von seinem Gehalt leben kann? Einzig vielleicht die Singakademie in Berlin, die über ein aus der Vermietung ihres Saales herrührendes großes Vermögen verfügt, kann das. Was soll man aber dazu sagen, wenn bekannte Chöre, zu

deren Kreis eine Menge außerordentlich reicher Leute gehören, den Dirigentenposten mit einem wahren Hungergehalt ausstatten? Um noch eine der verhältnismäßig hoch bedachten derartigen Stellen zu erwähnen, sei mitgeteilt, daß der größte Verein in einer süddeutschen, bedeutenden Stadt seinem Leiter ein jährliches Gehalt gibt, das noch nicht die Hälfte des durchschnittlichen Monatsbezuges einer Stenotypistin bedeutet. Wie soll nun aber ein Mann und seine Familie davon bestehen können, während heute jeder Subalternbeamte mindestens das Zwanzigfache erhält: Man übersehe nicht, daß es sich um eine Persönlichkeit handelt, die mit an der Spitze des geistigen Lebens einer Stadt steht, um einen Künstler, der in seiner äußeren Erscheinung, in seiner Lebenshaltung, auch was seine Angehörigen betrifft, nicht unter eine bestimmte Linie hinuntergehen darf, der bei dem außerordentlich starken Kräfteverbrauch, den sein Amt erfordert, auf eine nicht zu karge Ernährung angewiesen ist und neben all dem dauernd für seinen Beruf Anschaffungen an Notenmaterial oder Büchern machen muß. Man wird dann zugeben, daß keine Übertreibung darin liegt, wenn man diese Zustände als eine Schande für den Ort und den Verein bezeichnet. Ist es aber schon so in größeren Orten, wie erst sieht es in den kleinen aus! Ich besitze Angaben über Jahresgehalte in Orten von mehr als hunderttausend Einwohnern, die sich in geradezu lächerlichen und traurigen Grenzen bewegen. In den Versammlungen und

Schlechte Bezahlung der Chorleiter.

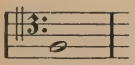
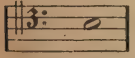
Musikerverbänden wird immer wieder darauf hingewiesen, daß es Ehren-sache der Tonkünstler sei, für solche Hungerlöhne nicht zu arbeiten. Es wäre vielleicht besser, darauf hinzuwirken, daß sich in jeder Stadt ein Mäcen oder deren mehrere fänden, die wenigstens dem leistungsfähigsten Verein eine größere Summe zur Verfügung stellten, so daß er einen tüchtigen Musiker gewinnen und entsprechend honorieren kann. Wohlhabende Leute gibt es überall, und es dürfte gar nicht so sehr schwer sein, hier diesen, dort jenen davon zu überzeugen, daß die Pflege der ernsten Kunst einer wirtschaftlichen Unterstützung würdig und viel mehr eine Kulturtat ist, als die Verwendung von Tausenden und Hunderttausenden für Pferderennen, Sensationsfeste und Luxusautos.

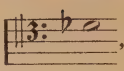
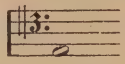
Kehren wir nun von diesem Ausflug ins wirtschaftliche Gebiet wieder zum Aufbau unserer Chorvereine zurück.

Aufnahmeprüfung neu zum Chor gemeldeter Sänger.

Die Grundbedingung, soweit sie den Chor selbst angeht, besteht natürlich darin, daß wir Sänger zur Verfügung haben müssen. Wie aber stellt man es fest, ob sich meldende Neulinge für unsere Zwecke brauchbar sind? Es ist schon erwähnt worden, daß im Chore Mitglieder von musikalischer Begabung und solche von gesanglicher einander ergänzen sollen. Inwieweit nun eine solche Eignung bei den einzelnen vorhanden ist, das kann nur durch eine Prüfung vor der Aufnahme in den Chor festgestellt werden. Diese Prüfung ist unerläßlich, auch wenn die

sich Meldenden sich auf jahrelange Mitwirkung und Erfahrung von andern Chören her berufen. Ob jemand eine mehr oder weniger gute Stimme hat oder nicht, ist sehr leicht festzustellen. Nicht ganz so einfach ist es freilich manchmal, herauszubekommen, wo man die betreffende Persönlichkeit im Chore unterzubringen hat. Es ist jedenfalls ratsam, Mitglieder eines Chores, bei denen ein Zweifel über die Stimmgrenze nach oben besteht, wie es namentlich bei der so weit verbreiteten Klasse der Mezzosoprane der Fall ist, lieber in die nächste, tiefer liegende Stimme einzureihen, als in die höhere. Erstens kann dann nicht leicht ein Schaden für den Sänger hinsichtlich seines Organs entstehen, und zweitens pflegen diejenigen, die sich mit der Höhe quälen müssen, sich in den entsprechenden Lagen durch Hinaufziehen der Töne und durch unreine Intonation mißliebig bemerkbar zu machen; aber, wie schon gesagt, das Vorhandensein und die Beschaffenheit stimmlichen Materials ist nicht besonders schwer zu beurteilen. Anders ist es, wenigstens anscheinend, mit dem Feststellen der musikalischen Begabung. Aus Unterhaltungen über diesen Punkt mit zahlreichen Fachkollegen geht hervor, daß man neu aufzunehmende Chormitglieder vielfach zum Zwecke der Prüfung auf das rein Musikalische hin mit einer Menge von Fragen und Versuchen quält, die deshalb ganz überflüssig sind, weil die betreffenden Fälle in der Praxis kaum vorliegen, man sich aber anderseits auch wieder nicht darüber klar ist,

daß es im wesentlichen ja doch nur auf einen einzigen Punkt ankommt, nämlich die Frage, ob ein Sänger imstande ist, sich die Tonintervalle klar vorzustellen oder nicht. Selbstverständlich wird niemand von seinen Chorsängern verlangen, daß sie das sogenannte absolute Tonbewußtsein haben. Das ist ein für unsere Zwecke auch ziemlich überflüssiges Ding. Aber das relative Tonbewußtsein, das heißt die Fähigkeit, von einem Ton, der angeschlagen und dem Sänger gegenüber genau bezeichnet wird, jeden andern zu finden, die muß vorhanden sein. Es hat sich daraufhin eine ganz einfache Art und Weise herausgebildet und als brauchbar erwiesen, auf die man sich in wenigen Augenblicken mit Sicherheit ein Urteil bilden kann. Man gebe zunächst dem Prüfling keine Noten in die Hand, denn es ist sehr wichtig, daß die Vorstellung des Tones nicht durch das Notenbild unterstützt wird. Sodann schlage man irgendeinen Ton, etwa in der tieferen Stimmlage des Betreffenden, an. Denken wir uns, es handele sich um einen Tenor. So gebe man ihm z. B. das  auf dem Klavier an, sage ihm, welcher Ton es ist, der jetzt erklingt, und verlange, daß er nun, um zunächst mit etwas ganz Einfachem zu beginnen, das darüber liegende  singe. Vermag er das nicht, so sieht die Sache schon bedenklich aus. Kann er es aber, so fordere man nun weiter von dem zuletzt ge-

sungenen Ton aus, einen etwas schwieriger zu treffenden, z. B.  , von diesem aus einen noch mehr Vorstellungsvermögen erfordernden, wie etwa  usw., bis man die Grenze dessen erreicht hat, was der Betreffende noch sich klar vorzustellen imstande ist. Trifft er schwierige Intervalle, so ist er ein sicherer Vomblattsänger, und je weniger er dazu imstande ist, mit desto größerer Vorsicht ist er bezüglich der Aufnahme in den Chor zu behandeln. Daß man bei manchen Persönlichkeiten mit einer gewissen Befangenheit zu rechnen hat, ist natürlich; aber dem erfahrenen Fachmann wird es wenig Mühe bereiten, zu unterscheiden, was auf die Rechnung eines solchen Hemmnisses oder auf die musikalischer Unfähigkeit zu setzen ist.

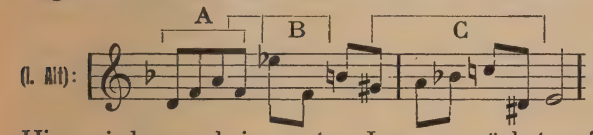
Wir wenden uns nun des weiteren zu dem technischen Rüstzeug unserer Chorvereine und nehmen an, die in den vorhergehenden Betrachtungen erwähnten Forderungen seien erfüllt; nun haben wir zu sehen, was zu tun ist, um einen Chor auf eine möglichst hohe Stufe der Leistungsfähigkeit zu bringen. Es scheint da zwei Wege zu geben, der eine, so beschaffen, daß man die neuen und weniger sicheren Mitglieder des Chores zunächst in einen Vorbereitungskursus aufnimmt und sie erst dann dem Verein einfügt, wenn sie imstande sind, ohne weiteres

an dessen Wirken teilzunehmen. Diese Art der Erziehung eines Chores hat sehr vieles Verlockende für sich. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß wir hier nicht von Berufschören sprechen, sondern von Vereinigungen, die sich durchweg oder doch vorwiegend aus Kunstliebhabern zusammensetzen. Und bei diesen hat es sich gezeigt, daß es mit den Chorschulen nicht recht gehen will. Die dort eingeteilten jüngeren Kräfte werden bald ungeduldig, wollen im Hauptchore mitsingen, und wenn man ihnen das noch nicht gestattet, so bleiben sie einfach fort. Wo immer man es in Chorvereinen auf diese Art versucht hat, ist es mehr oder minder mißglückt, und das angebliche Vorhandensein solcher Einrichtungen stellt sich häufig als ein reklamehaftes Geflunker heraus. Darum erscheint der andere Weg, wenn er auch vielleicht nicht ganz so schnell zum Ziel führt, doch der richtigere, womit ich das Verfahren meine, daß man die neu eintretenden Mitglieder sofort in den Chor aufnimmt, sie aber verpflichtet, außerhalb der ständigen Proben nötigenfalls noch ab und zu besonders zu erscheinen und das nachzuholen, worin die andern Kräfte voraus sind. Diese Maßnahme hat sich durchaus bewährt, und sie erscheint, da wir doch nun einmal mit gegebenen Verhältnissen rechnen müssen, als die empfehlenswertere. Die Sonderproben mit den Anfängern kann natürlich ein zweiter Dirigent übernehmen, denn es handelt sich dabei im wesentlichen nur um das Kennenlernen des Notentextes.

Vorbereitungskurse zum Chor.

Ist es aber möglich, eine Vorschule einzurichten, durch die neu eintretende Chormitglieder zu gehen haben, so würde es sich dann sicherlich auch empfehlen, in dieser für solche Zwecke geschaffene Werke, wie vor allem die unübertroffenen Arbeiten von Franz Wüllner zu verwenden. Man braucht dabei vielleicht nicht einmal mit den elementaren Dingen anzufangen, die manche solche Werke enthalten, weil, wie wir es bereits festgestellt haben, unsere Chorvereine musikalische Analphabeten nicht aufzunehmen pflegen, man also voraussetzen darf, daß die sich meldenden neuen Angehörigen des Chores über das Verständnis für die Notenzeichen, die Pausen und die einfacheren Intervalle bereits verfügen. Eine allgemein gültige Anweisung läßt sich nicht geben, es muß vielmehr nach den örtlichen Bedingungen verfahren werden. Immerhin wird es gut sein, bei einem Chor gewisse Dinge nie völlig einschlafen zu lassen, auch dann nicht, wenn dieser bereits eine nennenswerte Fertigkeit besitzt. So wird es keinesfalls schaden können, wenn man zu einer Zeit, in der die Probenarbeit für die Aufführungen geringer ist, also etwa im Sommer, den Chor daran gewöhnt, mehr oder weniger schwierige Stücke vom Blatt zu singen. Man braucht es dabei nicht so genau zu nehmen, daß man auf jeden kleinen Irrtum eingeht. Aber es zeigen sich dabei immer wieder neue Möglichkeiten zur musikalischen Erziehung. Dazu rechnen wir z. B. das sofortige Erfassen unmittelbar aufeinander folgender, aber leicht irreführender

Intervalle, wie solche besonders in neuzeitlichen Werken oft vorkommen. Es ist gleichgültig, ob man zu solchen Studienzwecken die in den zu singenden Stücken vorkommenden hinderlichen Stellen selbst benutzt oder dazu geeignete Aufgaben erfindet. Ein ausgezeichnetes Hilfsmittel besteht darin, die Sänger daran zu gewöhnen, daß sie sich schwierige Tonfolgen harmonisch zurechtlegen, das heißt, sie gewissermaßen in Gruppen einteilen, deren jede zu einer bestimmten Tonart gehört. Das bedingt und erzielt bei richtiger Anwendung einen hohen Grad an Schlagfertigkeit. Nehmen wir einmal als Beispiel die folgende Tonreihe aus einem modernen Chorwerk:



Hier wird man beim ersten Lesen zunächst auf Hindernisse stoßen. Diese aber werden bald überwunden sein, wenn die Sänger sich daran gewöhnt haben, die vorgezeichneten Noten in Abschnitte zu zerlegen, so daß die unter A fallenden Noten als D-Moll, der Septimensprung unter B als Dominantseptimenakkord von B-Dur, die Noten unter C als verminderter Septakkord und Überleitung nach A-Moll empfunden werden. Es bliebe dann nur noch der Sprung von f nach h als frei zu treffendes Intervall übrig.

Der Leiter eines Chorvereins muß über einen gewissen Grad an Phantasie verfügen und sich davon befreien, nach dem Buchstaben zu arbeiten.

Sind passende Beispiele nicht aus den zu übenden Stücken zu konstruieren, so muß er solche erfinden können. Daß bei den Einzelproben der Anfänger im Chorgesang das Musikdiktat und andere ihm verwandte Übungsmittel verwendet werden können, ist selbstverständlich. Im allgemeinen aber wird man an eine allzu weitgehende Ausnutzung solcher an sich sehr wertvollen Bildungsmittel in den Chorvereinen kaum denken können, will man nicht, um der Theorie zu genügen, den Bestand des ganzen Baues gefährden.

Nun aber: Wie sollen wir üben? Auf dem richtigen, zielbewußten Üben, nicht nur zum Zwecke der Überwindung von Schwierigkeiten, sondern zum Verständnis dessen, was jeder Einzelne und infolgedessen auch die Gesamtheit zu leisten hat, beruht ja das Wirken eines Chores. Es wird auf diesem Gebiet derjenige am meisten zustande bringen, der es vermag, das beste Ergebnis mit möglichst geringem Kräfteaufwand, seitens der ihm unterstellten Sänger, wie auch seiner selbst, zu zeitigen. Deshalb ist ein Haupterfordernis für gedeihliches Arbeiten, daß nicht unnütze Zeit verbraucht und Anspannung auf Dinge verwendet wird, die nebensächlich sind oder, was sehr häufig der Fall ist, sich von selbst einrenken. Wie aber erreicht man das auf die beste Art? Auch hier führen viele Wege nach Rom. Ich glaube sagen zu dürfen, daß ich so ziemlich alles versucht habe, was man tun kann,

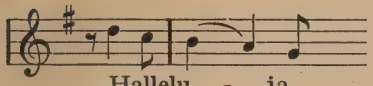
um einer Kräftevergeudung beim Üben vorzubeugen. Als empfehlenswert hat es sich dabei herausgestellt, jedesmal, wenn ein neues Werk in der Probe aufgelegt wurde, dieses zunächst, wenn auch ganz unvollkommen, vom Chor einmal durchsingen zu lassen und nur dann den Fortgang zu unterbrechen, wenn unüberwindliche Hindernisse eintraten. Man hat mir früher manchmal gesagt, das verleite zur Oberflächlichkeit, und es könnten sich dabei Fehler einnisten, die nachher schwer auszurotten seien. Ich kann versichern, daß es nicht der Fall ist, wenigstens nicht, wenn man es bei dem einmaligen Durchlesen vorerst bewenden läßt. Es bleiben dann keine Einzelheiten im Gedächtnis der Sänger zurück, die sich zu festhaftenden Fehlern ausbilden könnten. Dagegen hat das Verfahren zwei unbestreitbare Vorzüge. Erstens gibt es dem Chor ein ungefähres Bild sowohl von dem Inhalt des Ganzen, als auch von dem Umfang und der Schwierigkeit der Aufgabe, die ihm bevorsteht. Zweitens aber wird ein aufmerksamer Dirigent sofort erkennen, wo sich die wesentlichen Klippen für das Studium des Chorparts befinden. Dies schon vorher, am Schreibtisch, festzustellen, dürfte auch dem gewiegtesten Partiturleser nicht einwandfrei gelingen. Vielmehr ist es erstaunlich, was alles an Schwierigkeiten für den Chor während der Proben auftaucht, ohne daß es sogleich aus dem Notenbild zu ersehen gewesen ist. Es ist, solange ich mich erinnern kann, die Technik des Chores zu meinem besonderen Studium gemacht zu

Vorwegnahme schwieriger Stellen beim Üben.

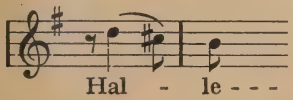
haben, immer so verfahren worden, daß nach dem geschilderten einmaligen Durchlesen zunächst bei jeder in Angriff genommenen Nummer vor allem diejenigen Stellen gründlich geübt wurden, bei denen der Verdacht bestand, daß sie einen Stein des Anstoßes bilden würden; erst nachdem dies geschehen war, nahmen wir die Nummer von Anfang an vor. Diese Maßnahme hat sich insofern bewährt, als sie es verhindert, daß man während der Proben wieder und immer wieder an der gleichen Stelle festsitzt. Sie ermöglicht es, daß die Vorbereitung mit einer gewissen Gleichmäßigkeit über ein ganzes Stück hin durchgeführt werden kann. Das ist nicht allein vom praktischen, sondern auch vom künstlerischen Standpunkt gut, insofern es auf den Chor immer verstimmend wirkt, wenn bei der Wiederkehr bestimmter Takte eine Unterbrechung eintritt und der Fluß des Singens gestört wird. Die Schwierigkeiten, die vorliegen können, sind unzähliger Art. Ungünstige Stimmlagen, verwickeltes Figurenwerk, schlecht zu treffende Intervalle und was sonst noch alles kann da ein Hindernis bilden. Auf eine Besonderheit aber möchte ich hinweisen, weil diese, wie ich bemerkt habe, von den Dirigenten oft zu wenig beachtet wird; das sind sogenannte Parallelstellen. Ich will kurz erklären, was mit diesem Ausdruck gemeint ist. Häufig findet es sich im Chorsatz, daß eine Reihe Noten nach kürzerer oder längerer Zeit wiederkehrt, aber irgendeine Kleinigkeit, vielleicht nur eine einzige

Parallelstellen als erschwerender Faktor.

Note, anders ist, als beim erstenmal. Die Zahl solcher Stellen ist eine außerordentlich große. Ich möchte von den vielen hundert Beispielen, die man anführen könnte, nur an einem zeigen, was ich meine. Die Stelle steht in der Kantate „Christ lag in Todesbanden" von Joh. Seb. Bach, im Halleluja, mit dem der Eingangschor abschließt. Dort heißt es beim erstenmal:



beim zweitenmal, zwei Takte später, aber



Ich habe die Kantate in vier verschiedenen Städten gehört, und überall wurde bei der Wiederkehr ganz deutlich und einwandfrei c statt cis gesungen. In allen Fällen erhielt ich, als ich im Gespräch nach der Aufführung darauf hinwies, die Antwort, die Stelle sei eben schwierig, weil die Sängerinnen die beiden Takte immer miteinander verwechselten. Eine solche Verwechslung hätte aber nie stattfinden können, wenn der Dirigent bei der ersten Probe auf die geringe Verschiedenheit der beiden Takte hingewiesen und sie mehrmals hintereinander zum Vergleich hätte singen lassen. Alles, was mit der Vorbereitung, mit dem Studium eines neuen Werkes zu tun hat, erschöpfend zu behandeln,

dürfte unmöglich sein, denn bei jedem Werke, in jeder Stadt und wiederum bei jedem Chorverein werden sich noch besondere, eigenartige Schwierigkeiten ergeben. Außerdem aber gehört auch zu einem erfolgreichen, planmäßigen Üben eine gewisse Begabung; und die läßt sich durch keine noch so gut gemeinten und treffenden Ratschläge hervorbringen. Ist es schon an sich Tatsache, daß ein Dirigent nie erzogen werden kann, sondern als solcher geboren wird, so trifft das noch ganz besonders bei dem Chorleiter zu, dessen Fähigkeiten für sein Spezialgebiet unendlich vielartiger sein müssen, als die eines Dirigenten, der nur mit dem Orchester zu tun hat.

Eine weitere Schwierigkeit, die unter Umständen peinliche Augenblicke herbeiführen kann, soll wenigstens kurz Erwähnung finden. Es handelt sich da um das Auffinden der Einsatznoten beim Beginne eines Chorstückes, das nicht durch ein Vorspiel eingeleitet wird. Nehmen wir, um einen derartigen Fall herauszugreifen, die Anfänge sämtlicher drei Teile der Bachschen H-Moll-Messe, den des Kyrie, des Credo und des Sanctus. Jedesmal hat der Chor einzusetzen, ohne daß vorher eine Note erklungen ist. Hier ist es dringend nötig, die Sänger daran zu gewöhnen, daß sie sich vom Orchester her ihre Einsatznote angeben lassen, zugleich aber auch, daß das in derartigem Fall so beliebte Angeben des Tones durch Summen und Brummen im Chor selbst unterbleibt. Der erste Akkord muß frei einsetzen und die Zuhörerschaft darf

nicht vorher auf das technische Mittel hingelenkt werden, mit dem eben diese Wirkung erzielt wird. Wo es sich um den Anfang eines Musikstückes nach einer langen Pause handelt, ist es verhältnismäßig einfach, die Sache gegen deren Ende hin unauffällig zu gestalten. Schwieriger aber wird es, wenn ein solcher Choreinsatz auf eine solistische Nummer folgt, weil die überwiegende Mehrzahl der Chormitglieder diese nur oberflächlich kennt und auch nicht die Tonart festzustellen vermag, in der sie steht. Es hat sich nach vielen Versuchen, wie man hier am besten zum Ziele gelangt, als ratsam herausgestellt, in die Chorstimmen eine Bemerkung einzufügen, die den Sängern auf den richtigen Weg hilft. Überall, wo der Chor nach einer Arie oder einem sonstigen Solistenstück frei einzusetzen hat, findet sich, in roter oder blauer Farbe, die Bemerkung eingetragen: Die vorige Nummer schließt in ..... (folgt Angabe der betreffenden Tonart). Ist der Sänger so weit unterrichtet, so vermag er mit Leichtigkeit den Anfangston des nun beginnenden Chorstückes zu finden.

Wir haben uns mit dem Vorstehenden etwas von der geraden Linie unserer Erörterungen entfernt, wenn auch nicht ohne Absicht. Das, was für die Heranbildung und die Entwicklung eines Chores zu tun ist, vollzieht sich nicht in unbedingt logischer Reihe nacheinander, sondern die erforderlichen Maßnahmen müssen je nach zufälligen Umständen gleichzeitig oder in einer

durch die augenblicklichen Verhältnisse bedingten, keineswegs streng zu entwickelnden Aufeinanderfolge zur Anwendung gebracht werden. Es wird dabei einen grundlegenden Unterschied bedeuten, ob ein Dirigent etwa in die Lage kommt, einen Chor ganz neu zusammenzustellen, oder ob er, wie es wohl in den meisten Fällen sein wird, eine bereits vorhandene Vereinigung dieser Art übernimmt, die er, je nach Ort und dem Wirken seines Vorgängers, in brauchbarem oder, was nicht selten ist, in verwahrlostem Zustand vorfindet. Wie die Sache aber auch liegen möge, wird der neue Herr immer daran gut tun, zuerst nicht allzu anspruchsvolle Aufgaben zu wählen.

Erziehung vom Leichten zum Schwierigen.

Er wird, wenn er etwas Bleibendes erzielen will, mit seinen Leuten vom Leichten zum Schwierigen gehen; andernfalls dürfte er nur halbe Arbeit leisten können. Dauert es schon eine gewisse Zeit, bis ein Chor und sein Leiter sich aneinander gewöhnt haben und es verstehen, gegenseitig auf ihre Art einzugehen, so ist außerdem ohnehin des Erklärens und des Übens kein Ende, um zunächst den Boden zu bereiten, der die aufkeimende Saat tragen soll. Wir haben uns demgemäß weiter mit dem zu beschäftigen, was alles noch zu den grundlegenden Dingen für einen Chorverein gehört, was alles einwandfrei vorhanden sein muß, ehe an ein künstlerisches Arbeiten in höherem Sinne überhaupt zu denken ist.

Man kann hier zunächst das ganz Selbstverständliche und mehrfach Berührte anführen, daß

der Faktor, der für einen Chorverein die Hauptsache bedeutet, in dem künstlerischen Leiter besteht. Und man könnte sich weiterhin die Antwort sehr bequem einrichten, wenn man bei dem bleibt, was schon ausgesprochen worden ist und sagt, daß es hierbei, vom Musikalischen abgesehen, nur auf Eines ankommt, den Persönlichkeitswert eben dieses Führers. Aber das ist leichter behauptet, als genau und faßbar umschrieben. Hier kommen, und das wahrlich nicht zum geringsten Teil, Dinge in Frage, die man als Imponderabilien bezeichnen muß. Ein Chorverein setzt sich aus Musikliebhabern zusammen; einzelne vielleicht dorthinein versprengte Fachsänger ändern nichts an dem Gesamtbild. Eine solche größere oder kleinere Menge kunstbegeisterter Leute ist aber in der Regel von Hause aus weder künstlerisch erzogen, noch, wenigstens in vielen Fällen, ohne weiteres für ein gründliches Arbeiten zu haben. Manche huldigen dem Grundsatz: Ernst ist das Leben, heiter die Kunst und betrachten ihre Zugehörigkeit zu einem Chor als eine Art höheren Zeitvertreibs. Der Umstand, daß sie nicht bezahlt werden, sondern sogar für ihre Zugehörigkeit zum Chor häufig noch ein bedeutendes wirtschaftliches Opfer bringen müssen, ruft leicht einen Zwiespalt in den Begriffen über Rechte und Pflichten hervor, und nicht jeder Vereinsleiter ist der Forderung gewachsen, hier den notwendigen Ausgleich zu schaffen, unberechtigte Ansprüche auf das richtige Maß zurückzuführen, die Mehrheit, die es

mit der Sache ernst nimmt, vor Störungen zu schützen und so den Untergrund für eine Stimmung zu schaffen, die notwendigerweise aus einem Gemisch festen Wollens und freudiger Begeisterung bestehen muß. Die Sache erweist sich als noch viel schwieriger, wenn man bedenkt, daß ein großer Teil unserer Vereinsdirigenten nicht in der Weise freie Hand hat, um völlig nach ihren Ansichten schalten zu können. Es ist schon darauf hingewiesen worden, in welche unerfreuliche Lage ein Chorleiter häufig seinem Vorstand gegenüber gerät. Zugleich aber war dort davon die Rede, daß es schließlich allein darauf ankommt, welche persönlichen Eigenschaften der Dirigent besitzt, um den störenden Einflüssen von der andern Seite ihre Wirksamkeit zu nehmen oder sie doch mindestens stark einzuschränken. Nicht ohne Absicht aber wird dieses hier noch einmal betont. Nur ein Mann von überragenden Eigenschaften des Charakters und einem sehr bedeutenden Können wird sich an der Spitze eines Chores in erfreulicher Weise behaupten können. Wir wollen bei dieser Gelegenheit auch einen Punkt vorwegnehmen, von dem später noch die Rede sein wird. Man möchte es als selbstverständlich bezeichnen, daß jemand, der an der Spitze einer künstlerischen Gemeinschaft steht, allen Einflüssen gegenüber, die ihn irgendwie von seinem idealen Wollen abbringen, unzugänglich ist. Unzugänglich natürlich nicht mit dem untergeschobenen Begriff der Bestechlichkeit im gemeinen Sinne, sondern überhaupt und nach

Nochmals die Persönlichkeit des Dirigenten.

jeder Richtung. Hier stock' ich schon. Ich denke da an den häufig vorkommenden Fall, in dem ein Dirigent zugleich auch den Ehrgeiz hat, als Tonsetzer geschätzt oder gar gefeiert zu werden. Es gehört schon ein recht starker Charakter dazu, wenn der Betreffende so viele Überwindung besitzt, den Verein wenigstens nicht allzu häufig zur Aufführung seiner eigenen Werke heranzuziehen. Doch das wäre noch nicht das Schlimmste. Wie oft aber haben wir es erlebt, daß ein komponierender Dirigent, um sein sonst nicht sehr begehrtes Werk bekanntzumachen, ein ebensolches von einem Kollegen aufführte, so daß nun durch diesen Austausch gleich zwei Orte in recht zweifelhafter Art musikalisch beglückt wurden! Wie viele Vereinsdirigenten haben nicht jahraus, jahrein den größten Schund aufgeführt, wenn er von einflußreichen, in gewissen Stellungen befindlichen Leuten herrührte; und, was noch trauriger ist, wie mancher hat nicht eben durch dieses künstlerisch wie menschlich ehrlose Verfahren seinen Weg gemacht! Wiederum andere, die neben ihrer Vereinstätigkeit Kritiken schreiben, Gesangsstunden geben und es den Schülern mehr oder minder verhüllt in Aussicht stellen, daß man sie später zur Mitwirkung in Konzerten heranziehen wird! Ich will hier nicht die ganze Stufenleiter solcher nicht unbedingt sauberen Dinge abwandeln. Das Gesagte möge genügen, um die Forderung zu begründen, daß man eigentlich von einem Vereinsleiter eine gewisse Zurückhaltung von jeder andern öffentlichen Tätigkeit

verlangen müsse, sofern es sich nicht gerade um eine solche wissenschaftlicher Art handelt. Auch nach mancher andern Richtung treten die Versuchungen an jeden heran, der das Schifflein eines Chorvereins zu steuern hat. Er ist für seinen Kreis nun einmal die interessante Persönlichkeit, und wo auch immer werden sich Leute finden, die ein Vergnügen daran haben, sich an ihn heranzumachen. Über alle solche Klippen hinweg hilft eben nur menschliche Stärke, ein unbeugsamer, zielbewußter Wille. Das soll hier ausgesprochen werden, trotzdem es nicht zu dem gehört, was man einem Menschen geben kann; aber ohne dies ist alles Können und Wollen nicht ausreichend.

Wir kommen nun allmählich zu dem, was weitab von dem Ideellen liegt, was sich in Worte und oft in Regeln fassen läßt, kurz, was erlernbar ist.

Es wurde gesagt, daß die Grundlage, auf der jedes künstlerische Arbeiten mit einem Chor sich aufbaut, eine festgefügte, nötigenfalls mit unerbittlicher Strenge durchgeführte äußere und innere Disziplin ist. Auch der Schwierigkeiten, die sich der Durchführung dieser Forderung entgegensetzen, ist bereits Erwähnung getan. Seien diese nun noch so groß und noch so verschiedener Art, der Vereinsleiter, der ihnen nicht zu begegnen weiß, wird nie zu einem reinen künstlerischen Ergebnis kommen und sei er der genialste aller Musiker.

Von der Disziplin im Chore.

Unter den Begriff der äußeren Disziplin rechne ich Dinge, wie pünktliches Erscheinen in den

Proben der sämtlichen Mitglieder, pünktlich in bezug auf die Zahl, wie auf den Beginn der Übungsstunden. Es ist dabei, wenn man nicht einen ganz kleinen Chor vor sich hat, bei dem schon das Fehlen weniger Personen auffällt, ohne eine scharfe und einwandfrei durchzuführende Kontrolle nicht auszukommen. Unter keinen Umständen darf diese einem andern anvertraut werden, als dem Dirigenten. Sobald andere Persönlichkeiten das übernehmen, geht es kaum ohne Durchstechereien ab. Nun gibt es zwei Wege, zum Ziel zu gelangen. Die eine Art besteht darin, daß man sämtlichen Chormitgliedern nach dem Ablauf eines Konzertes Karten aushändigt, die mit dem Namen des Inhabers zu versehen sind. Diese Karten werden durch den Vereinsdiener oder sonst einen Angestellten beim Eintritt in das Übungslokal am Rande durchlocht. Kurz vor der nächsten Aufführung werden sämtliche Karten abgegeben, und nun hat der Dirigent festzustellen, ob jemand, und wenn die Karten am Rande mit Nummern versehen sind, in welcher Probe er gefehlt hat. Das zweite Verfahren setzt schon eine etwas gründlichere Kenntnis der Mitglieder seitens des Dirigenten voraus und besteht darin, daß dieser zum Beginn der Übungsstunde auf Grund einer Liste, die nach den Chorstimmen eingeteilt ist, die Namen derjenigen Mitglieder aufruft, die ihm zu fehlen scheinen. Das läßt sich in wenigen Minuten durchführen und ist fast noch sicherer, als die andere Art der Feststellung. Man wird

dabei gut tun, wenn man den Aufruf kurz nach oder ganz genau zu der Zeit vornimmt, für die der Beginn der Probe angesagt ist, so daß alle nicht pünktlich eingetroffenen Sänger als nicht erschienen behandelt werden. Selbstverständlich ist es, daß nunmehr nur diejenigen an den letzten Proben und der Aufführung selbst teilnehmen dürfen, deren pünktlicher Besuch der Übungsstunden eine Gewähr leistet, daß sie auch gründlich vorbereitet sind, weniger selbstverständlich, aber ebenso notwendig, daß es keine Entschuldigungsgründe für das Versäumen einer Probe gibt. Mit andern Worten heißt das: Ist jemand verhindert, an den Vorbereitungen einer Aufführung teilzunehmen, so muß er es eben tragen, daß er von dieser ausgeschlossen wird. Die Ursache, aus der er ferngeblieben ist, hat dabei gar nicht mitzusprechen. Hiermit erübrigt sich auch das vielfach übliche Schreiben von Entschuldigungsbriefen im Falle einer Verhinderung für die Proben, das an manchen Orten nach dem Grundsatz: „Papier ist geduldig" schon zu einer geradezu kindischen Gepflogenheit geworden ist. Ebenso aber auch entfällt die Notwendigkeit, den Sängern seitens des Vorstandes oder des Dirigenten Mahnungen zu pünktlichem Probenbesuch ins Haus zu schicken. In meiner mehr als vierzigjährigen Tätigkeit als Leiter eines Chores ist, wenn ich von der ersten Zeit absehe, in der sich erst die Art und Weise der Geschäftsführung herausbilden mußte, nicht ein einziges Mal ein solcher Versuch zur Aufrüttelung unternommen

worden. Freilich ist dabei eine Maßnahme zum mindesten empfehlenswert, wenn nicht unerläßlich, die darin besteht, daß sämtliche Angehörige eines Chores beim Beginn der neuen Spielzeit ein genaues Verzeichnis der Chorstunden und Aufführungen für mindestens ein Vierteljahr erhalten. Das läßt sich ganz leicht einrichten, und sollte selbst einmal eine Veränderung nicht zu vermeiden sein, so pflegt diese nie so plötzlich notwendig zu werden, daß nicht reichlich die Zeit dazu bliebe, die Sänger durch eine entsprechende Mitteilung in den Proben davon in Kenntnis zu setzen. Es muß dabei weiterhin auch der Grundsatz bestehen, daß Dinge, die in den Proben angesagt werden, als bekannt zu gelten haben. Wer nicht anwesend ist, hat dafür zu sorgen, daß er erfährt, was vorgegangen ist. Die hier genannten Maßnahmen haben sich überall, wo ich Chöre zu leiten hatte, zwar manchmal nach anfänglichem Widerstand, schließlich doch vollkommen durchführen lassen und dazu beigetragen, denen das Übergewicht im Chore zu sichern, die zu den Pflichttreuen und Zuverlässigen zählten. Ich möchte nun bei dieser Gelegenheit auch darauf hinweisen, daß ich es für einen Fehler halte, wenn, wie es vielfach geschieht, die Vereinsleiter ihre Mitglieder ermahnend an die Pflichten erinnern, die sie dem Verein schulden. Es ist viel richtiger, sich auf den Standpunkt zu stellen, daß man auf die Teilnahme an den Übungen aus Pflichtgefühl vollkommen verzichtet, vielmehr

darauf rechnet, daß diejenigen anwesend sind, denen die Mitwirkung Freude macht und daß die andern fortbleiben mögen. Denn das Wort Pflicht schließt stets den Begriff eines Opfers ein, und die Übungsstunden sollen den Sängern kein Opfer bedeuten, sondern eine Freude. Es kann nicht schaden, wenn der Dirigent auch für seine Person diesen Standpunkt einnimmt und betont.

Zu den Dingen, die im Sinne der äußeren Disziplin neben der Pünktlichkeit in Frage kommen, gehört auch das Verhalten der mitwirkenden Damen und Herren während der Proben. Es ist nötig, daß während einer solchen jede Unterhaltung und sonstige Störung unterbleibt. Das wird, wie bereits angedeutet, fast automatisch herbeigeführt, wenn man für den Anfang, beim Vorbereiten neuer Aufgaben, mit Teilproben vorgeht, wovon bereits die Rede war. Das Leiten einer Übungsstunde erfordert jedesmal die äußerste Anspannung und Denktätigkeit des Dirigenten, bei der das kleinste Hindernis, ja selbst ein zufälliges Geräusch, wie das laute Schließen einer Tür und dergleichen, bereits vom Übel ist. Über diesen Punkt ist man sich vielfach nicht klar, und es geschieht vielen Chorleitern ein Unrecht, insofern es von seiten der Mitwirkenden nicht verstanden und eingeschätzt wird, wie groß hier und da die Störung ist, die durch eine Unruhe im Saal oder im Chor selbst hervorgerufen wird. Es wird anderseits immer gut sein, wenn man den Singenden durch eine in die Mitte der

Probe gelegte Pause von fünf oder zehn Minuten die Möglichkeit gewährt, ein paar Worte miteinander zu sprechen und die vielleicht durch anstrengendes Üben hervorgerufene Stimmung etwas zu entspannen.

Während des Übens steht dem Dirigenten uneingeschränkte Autorität zu. Was er anordnet, hat zu geschehen, Zurufe, Widersprüche und irgendwelche sonstige Kundgebungen aus dem Chor haben zu unterbleiben; sollte bei einigen Mitgliedern die Neigung bestehen, ihre Meinung zu äußern, so hat das nach der Probe zu geschehen. Da der Leiter der Proben auch bei der Aufführung für alles verantwortlich ist, was geleistet wird, so ist einzig und allein seinem Willen Folge zu leisten.

Noch viele Punkte gäbe es, die hier Erwähnung finden könnten. Nur die wesentlichsten greifen wir heraus. Einer davon ist die Art und Weise, wie man mit dem Notenmaterial umzugehen hat. Jeder, der einen Chorverein leitet, weiß, in welcher Weise die Stimmenhefte in den Proben abgenutzt werden. Das läßt sich um einen sehr beträchtlichen Grad vermindern, wenn man die Damen und Herren daran gewöhnt, die Notenhefte nicht, wie es vielfach geschieht, auseinanderzubiegen und so nach dem Schluß der Übungsstunde hinzuwerfen, sondern wenn sie es lernen, die Stimmen so zu halten, wie man ein Buch beim Lesen hält und so aus der Hand zu legen, daß die Umschlagseiten nach außen kommen. Alles das ist nur eine Frage der An-

gewöhnung und fällt unter den Begriff der Chordisziplin.

Wir gehen weiter und kommen bei der Frage der äußeren Disziplin auch auf die der äußeren Erscheinung. Es mag bei den Übungsstunden einem jeden freigestellt sein, in welchem Anzug er sich einfinden will, vorausgesetzt, daß sich dieses in den anerkannten Grenzen hält, die im Verkehr von gebildeten Menschen nun einmal bestehen. Auf dem Podium, bei einem Konzert, ist die Sache nicht gleichgültig. Einerseits soll jede Aufführung für den Verein, der sie veranstaltet, ein Fest bedeuten, und das soll auch durch die Art der Kleidung, in der man erscheint, angedeutet werden. Anderseits ist es nicht zu dulden, daß etwa einzelne besonders begüterte Mitglieder sich durch grelle Farben, Schmuck und ähnliche Dinge auffällig aus der ganzen Masse hervorheben. Wie ein Chorverein, wenn er richtig geführt ist, eine gewissermaßen demokratische Verfassung haben muß, so daß alle Mitglieder einander gleich stehen, so soll auch der Anblick, den der Chor bei einer Aufführung bietet, diesem Gedanken Ausdruck verleihen. Man kann es in kurzer Zeit überall erreichen, daß die Herren so zum Konzert erscheinen, wie man sich am Abend zu größeren festlichen Veranstaltungen kleidet, die Damen durchweg in weißen oder, wenn das in einzelnen Fällen nicht möglich ist, wenigstens ganz hellen Kleidern und ohne Verwendung irgendwie auffälliger Schmucksachen. Auch diejenigen Damen, die nicht mehr mit dem

Attribut der ersten Jugend zu prangen imstande sind, können sich auf diese Art gut in das Ganze einfügen, weil eben dann der oder die Einzelne nicht mehr zu bemerken ist. Wer sich den Eindruck vor Augen führt, den ein vollbesetztes Konzertpodium macht, wenn der Damenchor in wild durcheinandergewürfelten, schreienden Farben erschienen ist, der wird zugestehen, daß dieser Anblick genügt, um einen etwas feiner empfindenden Zuhörer ohne weiteres die Stimmung zu verderben und er wird zugeben, daß die Forderung nach einem einheitlichen Auftreten des ganzen Chores keineswegs eine Nebensache ist. Daß die Benutzung von Operngläsern, mit denen die Zuhörerschaft während eines Konzertes besichtigt werden soll, auf dem Podium unstatthaft und taktlos ist, bedürfte nicht der Erwähnung, erlebte man derartige Entgleisungen nicht hier und da.

Während eines Konzertes pflegt der Chor die Zeit, in der er nicht beschäftigt ist, sitzend zuzubringen. Es ist nicht zu verlangen, daß die Herrschaften an einer Aufführung, die vielleicht drei Stunden oder noch länger dauert, stehend teilnehmen. Aber das Ding hat seine zwei Seiten und die Kehrseite besteht hier darin, daß man es sehr häufig erleben muß, wie sich vor dem Beginn einer Chornummer die ganze Masse zwar nicht hurtig, aber mit Donnergepolter erhebt, damit zugleich ein vielleicht gerade ertönendes leises Zwischenspiel des Orchesters völlig vernichtend und überhaupt in einer alle

Stimmung mordenden Weise in die Erscheinung tretend. Das ist leicht zu vermeiden, muß aber schon in den Proben ausgeschaltet werden. Es ist nicht schwierig, eine Menge von drei- oder vierhundert Personen daran zu gewöhnen, sich so lautlos zu erheben, daß der nicht zufällig nach dem Podium hinblickende Zuhörer gar nichts davon merkt. Ebenso notwendig ist ein ruhiges Verhalten bei Zwischenspielen und Nachspielen, die zu einer Chornummer gehören. Es ist durchaus nicht nebensächlich, wenn, wie man es häufig sieht, die Damen und Herren auf dem Podium während solcher Orchesterstellen ihre Noten zusammenlegen, unruhig werden, ja, sogar anfangen, sich zu unterhalten, als ob, nachdem sie ihr Teil gesungen haben, die ganze Geschichte sie nichts mehr anginge. Alle diese zuletzt erwähnten Dinge erscheinen selbstverständlich und doch wird an vielen Orten nicht im mindesten darauf geachtet. Sicher aber gehören sie zu der Führung eines Chores als Faktoren, die in wesentlichem Grade den künstlerischen Eindruck verstärken können, wie ihre Nichtbeachtung leicht zum Gegenteil führt.

Wir haben bisher nur von dem gesprochen, was wir mit dem Ausdruck der äußeren Disziplin bezeichnet haben. Diese ist aber gewissermaßen nur das Sprungbrett, über das wir zu der Disziplin des Chores im höheren Sinne, der inneren, gelangen. Hierzu gehört alles, was in bezug auf die musikalische Ausführung von Chorwerken

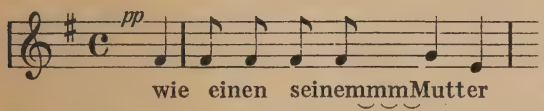
angeordnet und in ununterbrochener, oft recht mühevoller Arbeit jahraus, jahrein dem Chor beigebracht werden muß.

Von der Aussprache des Textes.

Wir kommen jetzt erst zu der eigentlichen Chortechnik, und da stoßen wir auf ein Gebiet, das, wenn es auch eigentlich in der zweiten Linie zu stehen scheint, dennoch eine grundlegende Bedeutung besitzt. Wir berühren es, vordem wir vom Singen selbst sprechen. Das ist die Frage der Textbehandlung, das, was man gemeinhin als Aussprache bezeichnet. Wo gibt es einen Chor, bei dem der Zuhörer, der nicht im Textbuch nachliest, imstande wäre, die Worte, auf denen die Musik sich aufbaut, zu verstehen? Wohlgemerkt, es kann sich selbstverständlich dabei nur um Fälle handeln, in denen nicht etwa eine verwickelte Polyphonie herrscht; denn da, wo gleichzeitig in den verschiedenen Stimmen verschiedene Worte auszusprechen sind, wird naturgemäß eines das andere für das Ohr unverständlich machen. Aber nehmen wir an, es handle sich nur um ein einfaches Volkslied. Es gehört zu meinen Gewohnheiten, wenn ich irgendwo in Aufführungen mir unbekannter Chorvereine gerate, diese ohne Benutzung eines Programmbuches anzuhören. Nur so kann man sich ein Urteil darüber bilden. Ich darf versichern, daß ich fast nirgends auch nur einigermaßen den Text verstanden habe. Nun bekommt man fast immer, wenn man auf diesen Umstand hinweist, zur Antwort, es sei nicht nötig, daß man im Saal jedes Wort verstehe, weil das Publikum daran gewöhnt sei, mit-

zulesen. Sehen wir einmal ganz davon ab, daß dieses in vielen Räumen, wie in Berlin die Philharmonie und andere Konzertsäle, schon deshalb unmöglich ist, weil diese fast sämtlich in ein mehr oder minder starkes Halbdunkel gehüllt bleiben. Die Sache hat aber eine andere Seite, die man nicht außer acht lassen darf, auch wenn die glänzendste Beleuchtung vorhanden ist. Denn es handelt sich ja in der Tat nicht darum, daß das Publikum jedes Wort oder gar jede Silbe verstehen muß. Bei polyphonen Sätzen, wie sie in Oratorien häufig vorhanden sind, fällt es ohnehin weg. Eine sorgfältig gepflegte Wiedergabe des Textes ist aber hauptsächlich deshalb nötig, weil ohne sie das ganze Musizieren auf das schwerste leidet. Weder kann in solchem Falle von einem ausdrucksvollen Singen die Rede sein, noch von der Durchführung rhythmischer Genauigkeit und anderer wichtiger, nicht zu entbehrender Bestandteile eines künstlerischen Gestaltens. Ja, mit der sorgfältigen Textaussprache steht und fällt aller Ausdruck beim Singen. Im wesentlichen liegt die Schwierigkeit bei den Konsonanten. Richard Wagner schrieb im Jahre 1872, unmittelbar vor dem Beginn der ersten Bayreuther Aufführung auf einen großen Zettel, der bei allen Mitgliedern umging, die Worte: „Kinder, sprecht die Konsonanten aus, die Vokale kommen von selbst!“ Das ist tatsächlich, in lapidarem Stil ausgedrückt, das ganze Geheimnis. Es handelt sich dabei in erster Linie um die Benutzung derjenigen Kon-

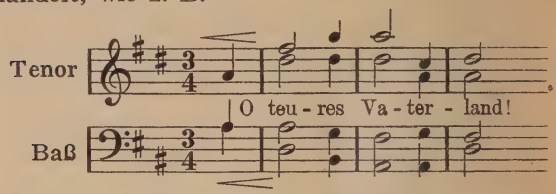
sonanten, auf denen es möglich ist, den Ton fortzuspinnen, sowie um das geschickte Hinwegkommen über diejenigen, die ihn abschneiden. Setzen wir als Beispiel für die erste Klasse den Konsonanten m, für die zweite das k. Wie nüchtern klingt es, wenn, um einmal eine bezeichnende Stelle herauszugreifen, ein Chor im Deutschen Requiem von Brahms die Worte: „Wie Einen seine Mutter tröstet", einfach herunterplappert, wie es fast überall geschieht, welchen Ausdruck bekommt aber die Stelle, wenn man die Klangfähigkeit des m in dem Worte Mutter ausnutzt! Dazu ist weiter nichts nötig, als daß man die Sänger dazu veranlaßt, diesen Konsonanten, scheinbar gegen den Sinn der Sprache, an das vorhergehende Wort anzuschließen. Es ist nicht ganz leicht, dies Verfahren im Notenbild auszudrücken; aber vielleicht könnte man es etwa wie folgt aufzeichnen:



wobei die mehrfache Angabe des Konsonanten selbstverständlich so aufzufassen ist, daß dieser nur einmal gesprochen und dann bis zum Ein-Eintritt des u festgehalten werden soll. Das e in „seine" hat dabei fast stumm zu bleiben. Um nun auch das Gegenspiel zur Erörterung zu stellen, nehmen wir irgendeine der zahlreichen Messen und in dieser sogleich das Wort, mit dem sie ein-

setzt, in dem wir den vergeblichen Versuch machen, die Gesangsnote auf dem Anfangskonsonanten des Wortes Kyrie klingen lassen zu wollen. Das ist eine Unmöglichkeit, weil das k den Ton unterdrückt.

Es mag hier auch noch erwähnt werden, daß der Konsonant t häufig falsch behandelt wird, wenn es sich um besonders ausdrucksvolle Stellen handelt, wie z. B.



In solchen Fällen wird gewöhnlich das t (hier in dem Wort „teures") mit einem starken Akzent hervorgeschnellt, was aber gerade das Gegenteil des Gewollten schafft. Denn dieses harte, knallige t ist genau so tonmörderisch, wie das k. Es gibt jedoch einen Weg, auch diesen widerwilligen Konsonanten unsern Zwecken dienstbar zu machen, indem man ihm nämlich einen Begleiter aufzwingt, der seinem störrischen Sinn das Gleichgewicht hält. Man läßt, wo immer es angeht, das t leicht anhauchen, d. h. so sprechen, als ob es ein th sei, und es wird in ihm ein trefflicher, den erhöhten Ausdruck wesentlich unterstützender Helfer gefunden sein.

Die Zischlaute.

Noch viel gefährlicher für die Gesangwirkung als das k oder das ihm nach dieser Richtung gleichkommende p und t sind aber, und das

gerade aus entgegengesetzten Ursachen, die Zischlaute, das s, das z und auch, wenn ein lateinischer Text vorkommt, das c und das x. So glänzend gerade diese Konsonanten zur Hervorbringung gewisser Farben und Wirkungen zu brauchen sind, so können sie anderseits zu einer Gefahr werden, da, wo sie eigentlich nicht viel zu bedeuten haben und man ihre Tücken nicht durch Kultur zügelt. Ohne jetzt auf ein bestimmtes Beispiel einzugehen, schlage ich vor, sich ein Klangbild davon zu machen, wie es wirkt, wenn bei einem polyphon gesetzten Crucifixus der Chor die sämtlichen c, x und s mit der vollen Stärke herausbringt. In einer Stadt, wo ich der Aufführung einer Messe beiwohnte, war der findige Dirigent, dem die Sache zwar aufgefallen war, der aber nicht wußte, wie man ihr abhelfen sollte, auf den Ausweg verfallen, das c in dem Worte crucifixus als k aussprechen zu lassen, eine zwecklose Maßnahme darum, weil nun nichts weiter geschah, als daß der Teufel mit dem Beelzebub ausgetrieben wurde, insofern an die Stelle des vorlauten c jetzt das tonvernichtende k trat. Mühsam ist es in der Regel, einer Masse die Aussprache des ch beizubringen, das, wie es gewöhnlich gegeben wird, unter die Zischlaute zu gehören scheint, während es in Wirklichkeit angehaucht werden soll. Es ist für ein etwas empfindliches Ohr schwer erträglich, wenn, um ein mir geläufiges Beispiel anzuführen, das Wort „horch!“ in einem Chorstück oft wiederholt und das ch beinahe wie ein sch gesprochen

wird. Nur bei Aufwendung einiger Energie dürfte es möglich sein, hier Wandel zu schaffen. Es ist empfehlenswert, die Sänger in einem solchen Falle dadurch an die richtige Aussprache des ch zu gewöhnen, daß man sie zunächst ein Wort sprechen läßt, bei dem dieser Diphthong im Anfang steht, wie z. B.: China; von da aus lernen sie dann auch ziemlich leicht die richtige Aussprache des ch inmitten des Wortes. Es lassen sich an dieser Stelle nicht sämtliche Möglichkeiten für die verschiedenartige Verwendung der Konsonanten anführen. Kein Chorleiter, der es ernst meint, sollte aber an dem nach dieser Richtung unerreichten Werke von Julius Hey *) vorbeigehen, das diese Dinge in erschöpfender und vorbildlicher Weise behandelt. Wir wollen hier nur noch einmal zusammenfassend darauf hinweisen, daß die genaueste und liebevollste Ausarbeitung der Textwiedergabe gerade in bezug auf die Konsonanten zu den Notwendigkeiten jedes künstlerischen Gesangsvortrages gehört, ganz besonders aber noch da, wo sie ein Wort eröffnen oder abschließen. Es wird sich später, wie bereits angedeutet, noch vielfach die Gelegenheit finden, dieses an Beispielen nachzuweisen.

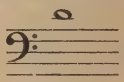
Von den Vokalen.

Zunächst haben wir nur von den Konsonanten gesprochen, weil erstens in dieser Beziehung bei unseren Chören fast nichts, dagegen viel mehr für die Behandlung der Vokale geschieht und weil, wie es Richard Wagner betont hat, diese,

*) Julius Hey: Deutscher Gesangunterricht; bei B. Schott's Söhne, Mainz.

wenigstens im großen und ganzen, viel leichter klanglich zu behandeln sind. Nur wird es hier ziemlich schwierig sein, im allgemeinen die Richtung zu bezeichnen, in der sich die Bemühungen des Chorleiters bewegen müssen. Das liegt an einer Ursache, die häufig übersehen wird. In welche Bahnen man die Aussprache der Vokale zu leiten hat, das hängt fast völlig von dem Ort ab, an dem man tätig ist, und zwar deshalb, weil die Aussprache der Vokale außerordentlich durch den jeweils ortsüblichen Dialekt beeinflußt wird. Ziehen wir zur Verdeutlichung Beispiele heran. Im mittleren Norddeutschland, in Berlin und seiner Umgebung spricht man die Vokale sehr hell, im Süden dagegen, wie in München oder gar in Wien außerordentlich dunkel gefärbt. Ein österreichisches a klingt dem Norddeutschen wie ein o, während der Berliner mit seinem a häufig bedenklich an das ä heranrückt, wobei die Beeinflussung durch das sogenannte Monokeldeutsch nicht zu verkennen ist. Beides ist für den Gesang ohne weiteres unbrauchbar. Man muß, wenn unmittelbar nichts zu erreichen ist, die Sänger teils einzeln, teils chorisch Vokale sprechen lassen. Aber man muß es ihnen auch beibringen, jeden Vokal in jeder beliebigen Tonhöhe zu verwenden, und diese Frage hat allerdings mit den örtlichen Schwierigkeiten nichts zu tun, weil sie eine allgemeine gesangliche ist. Hat man einen Solisten zur Ausbildung vor sich, so liegt Alles viel einfacher. Es ist bekannt, daß die Singstimme bei verschiedenen

Individuelle Schwierigkeiten bei der Aussprache.

Menschen verschieden veranlagt ist; gerade in bezug auf das leichte oder schwierige Aussprechen der Vokale ist der Unterschied ein ganz außerordentlicher. Der eine hat in der Höhe Schwierigkeiten mit dem a, dem andern wird das a wieder sehr leicht und er kommt mit dem u nicht zurecht. Ich erinnere mich, daß ein so großer Künstler, wie Eugen Gura einer war, es nicht fertig brachte, das  auf das Wort Licht in Mendelssohns „Walpurgisnacht" zu singen; dieser Ton in Verbindung mit dem Vokal i lag ihm so schlecht in der Stimme, daß die Stelle geändert werden mußte. Und man frage im allgemeinen unsere Bassisten, ob sie nicht mit besonderer Wonne gerade hier ihren großen Trumpf ausspielen! Es herrschen da rein individuelle Eigenschaften. Nun aber, im Chor findet sich alles durcheinander und es muß unter einen Hut gebracht werden. Dabei zeigt es sich, was ein Chorleiter vermag, und wie selten es sich zeigt, sieht man daran, daß in einer großen Anzahl unserer Chorvereine nach dieser Richtung noch so gut wie gar keine Kultur besteht. Freilich können die Schwierigkeiten, die auf einem einzelnen Gebiet des Gesanges, wie bei dem jetzt gerade berührten, liegen, nur dann völlig überwunden werden, wenn die verschiedenen, unendlich verschiedenen andern Teile der chorischen Erziehung gleichermaßen unter sorgfältiger Pflege bleiben.

Vieles Kopfzerbrechen kann einem Chorleiter die Aussprache solcher Stellen bereiten, bei denen der Vokal, der den Schluß eines Wortes gebildet hat, am Anfang des nächsten wiederkehrt. Auch bleibt es oft mühsam, das Richtige zu erreichen, wenn nicht gerade der gleiche, sondern ein ähnlicher Vokal zu wiederholen ist und von dem vorhergegangenen scharf getrennt werden muß, wie in dem Satz: „Der Schnee ist fort". Über zu solchem Zweck empfehlenswerte Maßnahmen werden wir noch zu sprechen haben; vorerst soll dieser Punkt nur berührt werden. In engem Zusammenhang damit steht aber das folgende: Wir haben, als wir von den Konsonanten sprachen, auf gewisse unerfreuliche Gewohnheiten hingewiesen, die bei der Verwendung einzelner von ihnen in die Erscheinung zu treten pflegen. Dergleichen gibt es auch beim Gebrauch mancher Vokale, besonders bei der Verbindung von mehreren solcher. Eine besonders auffällige unter diesen üblen Gepflogenheiten soll hier herausgegriffen werden. Sie besteht darin, daß so ziemlich überall, wo auf die Vokale e oder i ein a, o oder u folgt, der helle Vokal mit dem dunkeln durch ein aus Bequemlichkeit eingeschobenes, deutlich zu hörendes j verbunden wird. Man kann das in fast allen Chören, auch bei vielen Solisten beobachten. Da wird statt Deum de Deo, Gloria, Filio, gesungen: Dejum de Dejum, Glorija, Filijo, und was solcher schönen Dinge mehr sind. Abgesehen davon, daß dergleichen sprachlich schlecht, weil nachlässig, klingt, wirkt es auch

musikalisch ungünstig, indem es zu Portamenten verleitet und die rhythmische Genauigkeit untergräbt. Es muß sorgfältig darauf geachtet werden, daß die Chormitglieder bei solchen Vokalfolgen eine Trennung zwischen dem hellen Vokal und dem dunkeln durchführen.

Wir wenden uns nunmehr von der Beschäftigung mit der Aussprache des Gesangstextes andern wichtigen Gebieten zu. Da kommen wir zu einer Disziplin unseres Hauptfaches, die nicht allein ihrer Wichtigkeit nach eine Behandlung von besonderer Gründlichkeit erfordert, sondern auch wegen ihrer Schwierigkeit. Sie bedeutet vielleicht das Schwierigste überhaupt, was es auf dem Gebiete des Chorgesanges gibt. Ich meine die Frage des Reinsingens, die man im allgemeinen als die der Intonation bezeichnet. Wir müssen zunächst in Betracht ziehen, daß eine große Anzahl der aus Dilettantenkreisen stammenden Chormitglieder keine Ahnung davon hat, was überhaupt ein rein gestimmter Akkord ist. Ja, das Gefühl dafür fehlt leider sogar vielfach Musikern. Wie aber soll es nun möglich sein, einer mehr oder minder umfangreichen Masse das Verständnis für etwas beizubringen, wofür ihr, wenigstens in der Mehrzahl ihrer Bestandteile, noch kein Gefühl innewohnt? Das Grundübel besteht bei den meisten in dem Mangel der Fähigkeit, feine Abstufungen der Tonhöhe zu unterscheiden. Aber auch bei solchen Sängern, die nach dieser Richtung besser veranlagt sind, ist nahezu immer das Gehör dadurch verdorben,

Intonation.

daß sie nie oder doch nur in sehr bescheidenem Maße ohne Begleitung gesungen haben. Ein besonderer Feind für die Ausbildung des Hörens ist das Instrument, das unser Musikleben, besonders das im Hause, beherrscht, das Klavier. Um dies zu begründen, müssen wir etwas zurückgreifen. Unsere Tonleiter ist eine siebenstufige. Wir haben vom Grundton zur Sekunde und von dieser zur Terz Ganztöne, von der Terz zur Quart einen Halbton, von dieser zur Quint, Sexte und Septime je wieder ganze Töne und schließlich von der Septime zur Oktave einen halben. Nun wäre die Sache ganz einfach, umfaßte die klangliche Entfernung der Ganztöne stets je den gleichen Zwischenraum. Das ist aber nicht der Fall. Der Abstand vom Grundton zur Sekunde ist ein anderer als der von der Sekunde zur Terz, der von der Quarte zur Quint ist wiederum verschieden von dem nun folgenden zur Sexte usw. Um keine Unklarheiten eintreten zu lassen, dürfen wir bei diesen Betrachtungen vorerst nicht von Tonarten sprechen, wie wir sie auf dem Klavier festgelegt finden, sondern wir müssen uns damit begnügen, einen idealen Grundton anzunehmen und die sich auf diesen stützenden folgenden Töne nur als Intervalle aufzufassen, ohne sie weiter zu benennen. Halten wir nun fest, daß z. B. der Tonschritt von der Sekunde zur Terz von dem vom Grundton zur Sekunde verschieden groß ist, so wird keine besondere Schwierigkeit vorliegen, solange wir uns bei dem nun in Frage kommenden Musizieren auf den einmal gewählten Grundton

Reine und temperierte Stimmung.

als Basis beziehen. Sobald wir aber von diesem absehen und infolge eintretender Modulationen genötigt sind, eine andere Note als Grundton zu empfinden, indem wir z. B. eine Tonleiter vorzutragen haben, die von der gleichen Art ist, aber auf demjenigen Ton beginnt, den wir bisher als die Sekunde betrachtet haben, so wird die Sache bereits verwickelt. Wir wollen jetzt vorübergehend von der strengen Einhaltung des soeben bezeichneten rein physikalischen Standpunktes einmal lassen und uns der üblichen, wenn auch nicht genau zutreffenden Ausdrucksweise bedienen, nur, um auf eine allgemeinverständlichere Art dem Kern der Sache näherzukommen. Wir sagen also, irgendein Stück begänne mit den Noten c, d und e, unmittelbar nach dem Anfang aber schlüge die hierbei wahrscheinlich geltende Tonart C-Dur nach D-Dur um und es folgten nun die Noten d, e und fis. Der durch keinerlei Erwägungen beeinflußte Sänger wird zunächst das d richtig treffen, während das darauffolgende e sicherlich falsch gesungen wird. Woher kommt dies? Der Tonschritt d—e war zum Anfang der von der Sekunde zur Terz, jetzt aber wird er zu dem vom Grundton zur Sekunde, und diese beiden Intervalle sind, wie wir bereits erörtert haben, einander nicht gleich. Modulierte jetzt das Tonstück unmittelbar nach C-Dur zurück, so würde das c, das wir erhalten, mit demjenigen, mit dem es angefangen hat, nicht mehr übereinstimmen, denn es würde sich, wenn in der allgemein üblichen Weise gesungen wird, nicht mehr als der

frühere Grundton, sondern als die kleine Septime von D-Dur herausstellen. Diese aber ist stark verschieden von dem c, das unsern Ausgangspunkt gebildet hat. Wir würden daher, wenn unser Gesangstück hiermit zu Ende wäre, nicht in reinem C-Dur geschlossen haben.

Daß die richtige Tonhöhe auf dem Klavier eingehalten wird, scheint natürlich; aber es ist doch noch ein Wort über diesen Punkt zu sagen. Wäre das Klavier nämlich wirklich reingestimmt, so müßten für jeden Ton und die auf ihm ruhende Tonart besondere Tasten vorhanden sein. Das würde eine solche Unmenge Tasten geben, daß das Instrument für den praktischen Gebrauch ausgeschaltet werden müßte. Darum hat man sich entschlossen, ein Kompromiß einzugehen, das heißt, das Klavier so abzustimmen, oder wie der Fachausdruck lautet, zu temperieren, daß nur bestimmte Tonabstände genau eingestellt sind, während man bei den dazwischenliegenden Noten kleine Zugeständnisse nach der Höhe und nach der Tiefe gemacht hat. Um auch hier wieder etwas gemeinverständlicher zu sprechen: gehen wir von irgendeinem Ton, sagen wir von f, um einen halben Ton in die Höhe, so erhalten wir fis. Gehen wir dagegen von g um einen halben Ton hinunter, so bekommen wir ges. Diese zwei Töne sind keineswegs gleich, sondern erheblich verschieden. Auf dem Klavier besitzen wir für beide nur eine Taste, und es gehört kaum Erfahrung dazu, um zu verstehen, daß eben dort sowohl das fis wie das ges nicht genau auf der physi-

kalisch durch die Zahl der Tonschwingungen bedingten Höhe stehen. Bei der Violine ist es anders. Ein gut besetztes Streichquartett spielt rein. Der Geiger oder Cellist denkt nicht daran, etwa fis und ges mit demselben Griff zu erzeugen, sondern er gibt die Töne so, wie sie wirklich klingen sollen. In dem Augenblick aber, in dem er mit einem Pianisten musiziert, hört das auf; er muß sich nach dem mehr oder weniger wohltemperierten Klavier richten.

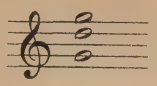
Wir kehren zum Sänger zurück. Aus dem Vorhergesagten geht hervor, daß ein Einzelner oder ein Chor unter bestimmten Verhältnissen rein singen kann, solange es sich um unbegleitete Stücke handelt. Kommt das Klavier, die Orgel oder das Orchester mit seinen Bläsern hinzu, so herrscht uneingeschränkt die temperierte Stimmung. Und hier liegt einer der vielen Gründe dafür, daß unsere großen Oratorienchöre nur in seltenen Fällen imstande sind, ohne Begleitung genau die Tonhöhe einzuhalten. Sie hören ja fast nie Musik dieser Art, ihr Ohr ist, selbst eine gute Gehörbegabung vorausgesetzt, für den a-cappella-Gesang verdorben. Darum wird die Pflege dieses herrlichen und wichtigen Kunstzweiges vorwiegend kleineren Chören vorbehalten bleiben, die dauernd damit beschäftigt sind und so durch eine allmähliche Gewöhnung die Fähigkeit erlangt haben, die Töne ohne Rücksicht auf ihre Entstellung durch das Klavier zu bilden. Nun dürfen wir aber zwei Erwägungen nicht übergehen. Die eine besteht darin, daß wir uns dar-

über klar werden müssen, wie sich ein Chor bezüglich der Intonation zu verhalten hat, wenn das unbegleitete Stück, dessen Vortrag ihm obliegt, sich vom Boden der ursprünglich angeschlagenen Tonart zu entfernen beginnt. Dann bleibt nämlich auch dem a-cappella-Chor nichts anderes übrig, als sich der Tyrannei der temperierten Stimmung zu beugen, wenn er es nicht auf sich nehmen will, am Schlusse des Stückes auf einem Akkord anzukommen, der von dem Dreiklang der Grundtonart verschieden ist. Bei den alten, vorklassischen Meistern, zu deren Zeit der unbegleitete Chorgesang den Mittelpunkt des Musizierens bildete, ist dieser Umstand mit Absicht oder infolge der Anpassung berücksichtigt, und es kommen Ausweichungen auf alterierten Akkorden und in fernliegende Tonarten kaum vor. Darum ist es für einen geschulten Chor leicht durchführbar, solche Musik rein zu singen. Aber mit der Herrschaft der Instrumente kam auch die Gewöhnung, das unwillkürliche Denken im reinen Klang mehr und mehr abhanden, und wer gar den Versuch machen wollte, a-cappella-Chöre neuerer Tonsetzer in reiner Stimmung singen zu lassen, der würde dabei wohl schon bei den ersten Takten kläglich scheitern. Es ist ganz lehrreich, wenn man beobachtet, wie z. B. manchmal bei Wettstreiten der Männerchöre jede Schwebung der Intonation nach oben oder nach unten von den wetteifernden Kollegen verzeichnet und es besonders freudig festgestellt wird, wenn etwa der Schlußakkord nicht völlig in der Tonart des

Schwierigkeiten bei neuerer Musik ohne Begleitung.

Anfangs geblieben ist. In der überwiegenden Mehrzahl solcher Fälle ist der konzertierende Verein an den vorkommenden Schwankungen unschuldig und auch der Dirigent dürfte nicht zur Rechenschaft gezogen werden. Wir müssen uns eben darüber klar sein, daß seit jenen Zeiten, in denen der a-cappella-Gesang in Blüte stand, also seit Jahrhunderten, der Chorsatz sich mehr und mehr von der Grundlage entfernt hat, die allein eine reine Intonation ermöglicht. Es fällt schon längst keinem Tonsetzer mehr ein, auf diese Dinge Rücksicht zu nehmen, sondern nahezu alles, was wir an unbegleiteter Chormusik aus dem letztvergangenen Jahrhundert besitzen, ist in der temperierten Stimmung gedacht. Es bleibt nun dem Leiter eines Chores fast immer nur die Wahl zwischen der Skylla, innerhalb des Tonstücks bezüglich der Tonhöhe Zugeständnisse nach oben oder nach unten zu machen, und der Charybdis, jeden Akkord genau so intonieren zu lassen, wie er dasteht und dann in einer Tonart abzuschließen, die unter Umständen von der des Anfangs recht weit entfernt liegt. Rechnet man die Höhenverhältnisse der Töne untereinander nach physikalischen Grundsätzen, das heißt einzig unter Berücksichtigung der Schwingungszahlen, aus, so kommt man oft zu den überraschendsten Ergebnissen. So, um von den Tausenden vorhandener Beispiele für die Schwierigkeiten der Intonation eines anzuführen, in einem der sechzehnstimmigen Chöre von Richard Strauß, nach dem Schillerschen Gedicht „Der Abend“. Dort wird

Unüberwindliche Hindernisse für eine reine Intonation.

an einer Stelle, nachdem der As-Moll-Akkord angeschlagen war, das ces vom Alt weiter ausgehalten und zu diesem bringen nun die andern Stimmen die Noten  . Auf diese Weise soll die Rückkehr zu der Grundtonart G-Dur vorbereitet werden. Der Akkord, der aber nun entsteht, wird nie und nimmer dieser Tonart entsprechen, wenn das ces vorher richtig gesungen wurde; denn diese Note soll jetzt h bedeuten. Es bleibt also nur die Wahl, ces entweder schon gleich beim Anschlag des As-Moll-Akkords absichtlich um mehrere Schwingungen, fast um einen Viertelton, falsch intonieren zu lassen, oder nachher einen völlig unreinen G-Dur-Akkord hinzuzunehmen. Hat man nicht mit alter, wirklicher eigentlicher a-cappella-Musik zu tun, so hilft nichts, als ein dauerndes Abwägen bezüglich der Tonhöhe in den einzelnen Stimmen, und das erfordert ein noch viel feineres Ohr, als es bei der Einstellung auf physikalisch reine Akkorde notwendig ist. Es kommt vor, daß das Bestreben, zum Schluß eines Stückes genau auf dem Anfangsakkord anzukommen, zu Übertreibungen führt. Viele Dirigenten machen innerhalb des Stückes die weitgehendsten Zugeständnisse bezüglich der tonlichen Reinheit nur aus diesem Grunde. Es dürfte aber häufig vorzuziehen sein, darauf zu achten, daß während des Verlaufes eines Stückes die Akkorde in sich klar bleiben und die unbedingte Überein-

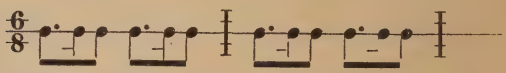
stimmung der Tonart am Schluß und am Anfang preiszugeben. Was dabei zu bemängeln wäre, fällt nur demjenigen zur Last, der eben ohne Rücksicht auf die Gesetze der Intonation den im übrigen vielleicht sehr wertvollen Satz geschrieben hat. Wir kommen nun dazu, das soeben in der Theorie Dargelegte in die Praxis umzusetzen; denn, wie es bereits gesagt wurde, die meisten Sänger haben von diesen Dingen keine Ahnung; und die längsten und eingehendsten Vorträge werden, wenn sie auch mit Anteilnahme angehört werden, ihnen wenig nützen. Hier hilft am besten das, was bei jeder Erziehung das Wichtigste und Wirkungsvollste ist, das Beispiel. Ein Chorleiter muß seine Sänger daran gewöhnen, sich jeden Ton innerhalb eines bestimmten Spielraumes nach oben oder nach unten vorstellen zu können, er muß sie lehren, nicht nur mit dem Kehlkopf zu arbeiten, und das wird sich am besten dadurch erreichen lassen, daß er ihnen wieder und immer wieder die in Frage kommenden Noten vorsingt. Es bedarf dazu keineswegs einer schönen oder ausgebildeten Stimme, sondern nur eines starken Vorstellungsvermögens bei dem Betreffenden. Nach und nach trägt dieses mühselige und, wie ohne weiteres zugegeben werden mag, nicht ganz logische Verfahren seine Früchte. Man darf hier auch einen zweiten Umstand nicht übersehen, der weder wissenschaftliche noch künstlerische Ursachen hat, aber nun einmal nicht fortzuleugnen ist. Dieser besteht darin, daß die tonlichen

Schwankungen einer großen Masse meist nach unten gehen, was jedoch nicht das mindeste mit dem Gehör oder den Schwierigkeiten des Tonsatzes, sondern einfach mit der Bequemlichkeit zu tun hat. Beim ersten Lesen eines neuen Chorstückes wird so ziemlich überall zu tief gesungen werden. Das bessert sich mit der Zeit von selbst nach dem alten Grundsatz: Sicherheit gibt Klang. Aber man wird, wenn man einen Chor sich selbst überläßt, es trotzdem fast nie erleben, daß er, auch nur im Sinne der temperierten Stimmung, durchweg die Tonhöhe richtig erfaßt und bis zum Ende festhält, weil sich eben in jedem Chor Elemente befinden, die kleine Unterschiede entweder nicht hören oder zu bequem sind, sich zu deren Beseitigung anzuspannen. Ich könnte berühmte Chorvereinigungen nennen, bei denen sich während eines ganzen Abends die Singstimmen fast immer um eine Spur tiefer bewegen, als die Violinen des Orchesters. Einem feinen Ohr ist das viel schwerer erträglich, als ein zufällig vorkommender grober Fehler; aber es gibt leider eine ganze Zahl Dirigenten, die über solche Dinge großzügig hinweggehen, weil sie nicht wissen, wie dem Übel zu steuern ist. Der beste Weg dürfte wohl der schon erwähnte sein, und je nachdrücklicher sich ein Chorleiter in den Proben bemühen wird, vorkommende Ungenauigkeiten der Intonation vorzuführen und die Fehler richtigzustellen, desto sicherer wird er, auch ohne alle wissenschaftlichen Erklärungen, es erreichen,

daß die Sänger nach und nach das Empfinden für solche Dinge bekommen und Störungen von dieser Seite aus unterbleiben.

Der Rhythmus.

Im Anfang war der Rhythmus! Dieses Wort ließ Hans von Bülow gelegentlich eines Musikfestes in Hamburg über dem Orchester anbringen. Daß die rhythmische Genauigkeit zu den Grundsäulen des Chorgesanges gehört, bedarf kaum eines Wortes. Aber sie eignet ja nicht allein dem Gesange, sondern sie ist ein Haupterfordernis alles Musizierens. Man glaube nicht, daß der Sänger hier größere Schwierigkeiten zu überwinden hat, als der Instrumentalist. Sehen wir für einen Augenblick einmal vom Singen im allgemeinen und vom Chor im besonderen ab und führen wir uns ein Bild aus der Instrumentalmusik vor Augen! Wieviele Orchester gibt es, die, wählen wir einmal eines der berühmtesten Werke, den Rhythmus



im ersten Satze der A-dur-Symphonie von Beethoven von der ersten bis zur letzten Note scharf durchführen und nicht ab und zu die bequemere Variante

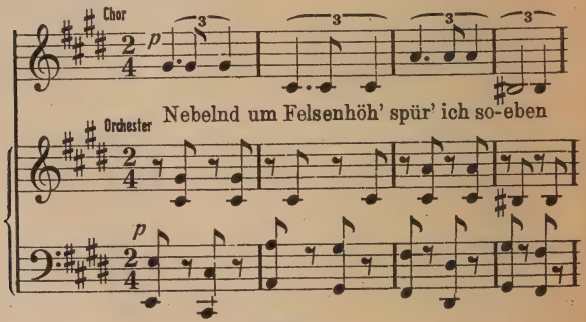
hören lassen? Ähnliche Dinge gibt es in Unzahl auf allen Gebieten der ausübenden Tonkunst. Beim Singen kommt nun ein Faktor ins Spiel, der in den meisten Fällen als ein günstiger, erleich-

ternder zu bezeichnen ist, nämlich das Wort. Wenn es sich nicht gerade um eine mangelhafte Textbehandlung seitens des Komponisten handelt, wofür allerdings reichlich Beispiele vorhanden sind, dann wird bei deutlicher Aussprache der Worte der Rhythmus beinahe immer von selbst in Ordnung kommen. Auf einiges mag indes aufmerksam gemacht werden. Es ist sehr häufig zu bemerken, daß Sänger die Auftakte fallen lassen und erst den folgenden, den ohnehin betonten, sogenannten guten Taktteil mit genügendem Klang hervorbringen. Gerade aber der Auftakt ist es, der Sorgfalt erfordert. Joseph Joachim äußerte sich einmal folgendermaßen: „Wenn ich bei einem Spieler gehört habe, wie er die Auftakte bringt, dann weiß ich Bescheid.“ Das gleiche gilt für den Sänger. Bei vielen Chören hört man die Auftaktnoten so gut wie überhaupt nicht, und die sich darin ausdrückende Energielosigkeit tut jedem Vortrag viel mehr Abbruch, als in solchen Fällen der Dirigent und die Vortragenden ahnen. Eine andere Besonderheit betrifft die Art und Weise, wie Triolen zu gestalten sind. Man wird es nicht überall finden, daß Sänger die drei Noten dieses rhythmischen Gebildes gleichmäßig bewerten, vielmehr pflegt man statt dreier gleichen Notenlängen oft deren zwei kürzere und eine längere zu hören, so daß es etwa dem Rhythmus oder nahekommt. Es ist vorteilhaft, wenn Triolen, wo immer sie auch vorgeschrieben

Der Auftakt.

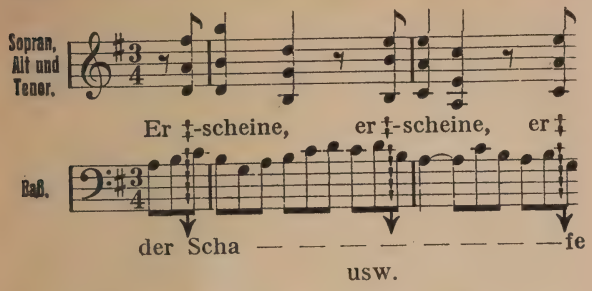
Die Triole.

sind, breit, ja sogar etwas breiter, als es ihnen eigentlich zusteht, genommen werden, da sie, besonders bei schnellen Zeitmaßen, leicht etwas Unvornehmes an sich haben. Als Beispiel möchten wir die Stelle aus dem Deutschen Requiem von Brahms ansehen: „Denn es wird die Posaune schallen". Wird hier die Triole auf dem ersten Viertel des dritten Taktes nicht mit einer gewissen Wucht betont, das heißt ganz unmerklich breiter genommen, als das übrige, so wirkt die Stelle immer trivial. Natürlich wird die Sache verwickelter, wenn es der Tonsatz erfordert, innerhalb eines bestimmten Zeitwertes, also etwa eines Vierteltaktes, zugleich mit den drei Noten einer Triole deren zwei vom halben Wert des Taktteils zu bringen, wenn also z. B. zwei Achtel mit Triolenachteln zusammenfallen. Wir wollen auch hier Beispiele anführen; das eine stammt aus den Faustszenen von Robert Schumann. Hier ist die erste Note der Triolen punktiert, was die Ausführung noch erschwert. Die Stelle lautet:



usw.

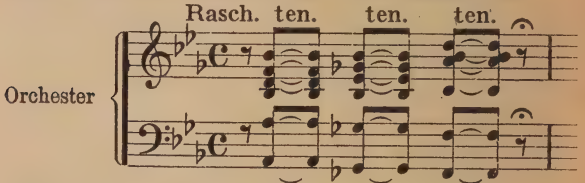
Das andere Beispiel stammt aus der Kantate Nr. 104 der großen Ausgabe von Johann Sebastian Bach und stellt sich folgendermaßen dar:



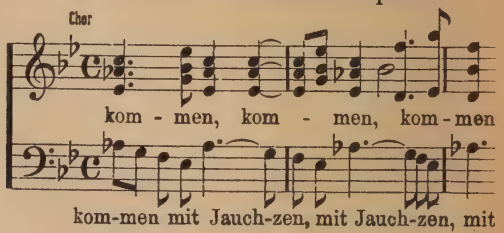
Hier handelt es sich nun darum, den Auftakt des Wortes „Erscheine" genau zwischen die zweite und die dritte Note der gleichzeitig erklingenden Triole zu bringen; welchen Eindruck es macht und wie geradezu erschütternd es wirkt, wenn dies streng durchgeführt und von dem Chor der Vorschrift gemäß gebracht wird, davon kann sich ein jeder überzeugen, der es versucht, die in diesem Stück oft wiederkehrende Stelle erst einmal ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit der Notenwerte und dann so vortragen zu lassen, wie es gefordert ist. Wir wollen in den Betrachtungen über den Rhythmus auch bei einer weiteren Einzelheit verweilen. Gemeint ist die Synkope. Unter einer Synkope verstehen wir die Zusammenziehung eines leichten Taktteils mit dem nachfolgenden schweren zu einer Note. Da hierbei für den Sänger die Notwendigkeit vorliegt, eine an sich zu betonende Schwachsilbe mit einem

Die Synkope.

eigentlich unbetonten Notenwert vereint zu bringen, pflegen synkopierte Stellen den musikalisch nicht rhythmusfesten Chormitgliedern Schwierigkeiten zu bereiten. Die Folge davon ist, daß solche Stellen meist ungenau, zaghaft, kurz so hervorgebracht werden, daß dadurch für den Hörer eine Unklarheit entsteht. Dann aber wird der Sinn des ganzen Notenbildes entstellt, was um so weniger zulässig ist, als die Synkope ein unübertreffliches Ausdrucksmittel für gewisse Stimmungen, der Erregung, der Leidenschaft, wie auch tiefer Empfindung ist. Wir finden sie schon bei den alten Meistern. Bach und Beethoven verwenden vielfach synkopierte Themen; aber bei den Romantikern, besonders bei Schumann und Brahms, spielt sie eine ganz hervorragende Rolle. Man denke nur an die Anfangstakte der Schumannschen Manfredouvertüre mit den Akkorden



oder an die Takte im Deutschen Requiem



Gerade aber weil der Begriff der Synkope etwas einschließt, das dem ursprünglichen, einfachen Empfinden zuwiderläuft und da anderseits diese Steigerung des Gefühls dem Hörer ausdrücklich zum Bewußtsein kommen soll, muß es erreicht werden, daß synkopierte Taktteile als solche klar und unzweideutig hervortreten. Aus dieser Forderung ergibt sich ohne weiteres das, was bei solchen Stellen zu tun ist. Die Synkope muß nämlich nicht schwach angesetzt und auf den guten Taktteil hin an Kraft zunehmend, sondern sie muß betont herausgebracht werden. Von wenigen, für unsere Betrachtungen nicht wichtigen Ausnahmefällen abgesehen, ist jede Synkope so einzuüben, daß sie mit besonderem Nachdruck, fast, als ob ein sforzato-Zeichen darüber stände, einsetzt.

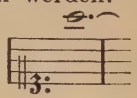
Noch einer andern Eigenheit, die im Gesang, sowohl bei Solisten, wie beim Chor häufig in die Erscheinung tritt und leicht die rhythmische Genauigkeit gefährdet, soll hier gedacht werden. Nahezu jeder Sänger hat die Neigung, da, wo auf eine punktierte Note eine kürzere folgt, oder wo breite Notenwerte vorgezeichnet sind, die Zeitdauer dieser, ganz besonders aber die der punktierten Noten, über das richtige Maß auszudehnen. So würde, um wieder ein Beispiel anzuführen, bei dem Rhythmus oder die erste Note in den meisten Fällen zu lang gehalten und die zweite infolgedessen

merklich verkürzt und zu spät gebracht werden. Der Grund für diese Erscheinung ist allerdings weiter nichts, als die Wirkung des Gesetzes der Trägheit, das sich um so deutlicher geltend zu machen pflegt, je größer die Masse ist, mit der man musiziert. Daß anderseits eine Masse auch sehr häufig dazu neigt, bei schnellen Figuren ins Eilen zu geraten, sei hier erwähnt. Meistens handelt es sich jedoch für uns nur um das Verschleppen der langen Noten, das allerdings von Fall zu Fall leicht auszuschalten ist.

Die Behandlung des Atems beim Singen.

Daß das Grundelement alles Singens eine geregelte Atemführung ist, weiß ein Jeder. Die Singstimme, ein Blasinstrument im idealen Sinne, braucht zu ihrem Entstehen einen erhöhten Luftdruck, genau so, wie jedes Horn, jede Trompete, jede Orgel. Bei dem letztgenannten Instrument wird durch die Windladen dafür gesorgt, daß dauernd ein genügender Vorrat gepreßter Luft vorhanden sei, die beim Durchströmen der Pfeifen die Zungen in Bewegung setzt und zum Ertönen bringt. Der Vorgang, der sich beim Gesang im menschlichen Kehlkopf abspielt, ist theoretisch genau der gleiche. Nur ist es dem Menschen nicht möglich, in seinen Lungen einen so großen Vorrat an Luft aufzuspeichern, wie es bei der Orgel der Fall ist. Der Sänger muß oft atmen, damit der im Kehlkopf erzeugte Ton die nötige Spannkraft und mit ihr die erwünschte Klangfülle erhält. Wollte man ihm nun dieses immerwährende Aufspeichern und Verbrauchen von Atem nach seinem körperlichen Empfinden

überlassen, so würde in vielen Fällen alle sinngemäße textliche und musikalische Gestaltung eines Musikstückes verdorben werden, denn das Einatmen bedeutet eine Unterbrechung des Sprechens, wie des Singens; es würden demgemäß viele Worte und musikalische Phrasen durch Pausen vernichtet, in unzusammenhängende kleine Stücke zerhackt und falsch vorgetragen werden. Sehen wir den Stand der Dinge beim Solisten an, so stellt sich heraus, daß dieser häufig in die Zwangslage gerät, atmen zu müssen, wo es dem Sinne nach eigentlich nicht erlaubt wäre. Ganz besonders die Werke unserer Klassiker weisen Gesangsphrasen auf, bei denen der Atem eines Menschen nicht ausreichen würde, sie vom Anfang bis zum Ende ohne ein Absetzen durchzuführen. Da heißt es nun, mit künstlerischem Takt die Sache so zu behandeln, daß der durch die notwendige Unterbrechung angerichtete Schaden ein möglichst geringer wird. Es gibt Gesangsvirtuosen, deren Stolz darin besteht, sehr lange Perioden bewegter Art, oft Figuren, die über halbe und ganze Seiten eines Klavierauszuges hinwegreichen, auf einer Sprachsilbe, d. h. ohne dazwischen zu atmen, vorzutragen. Das ist unter Umständen staunenswert als körperliche Leistung; vom künstlerischen Standpunkt aus bedeutet es wenig. Wir haben anderseits Sänger, die es verstehen, die Atempausen innerhalb solcher Stellen so geschickt zu überbrücken, daß sie dem Hörer kaum bewußt werden und das ist höher zu schätzen, als der zufällige Besitz sehr ausdehnbarer Lungen.

Wir müssen aber daran festhalten, daß die Frage des Atmens für den Einzelgesang im allgemeinen eine der allerschwierigsten, daß sie in vielen Fällen überhaupt nicht zur vollkommenen Befriedigung lösbar ist. Hier ist nun der Chor dem Solisten unendlich überlegen; denn seine Eignung, über alle Hindernisse der Atmung hinweg den Ton auszuspinnen, ist eine unbegrenzte. Es ist dabei erstaunlich, wie selten von eben dieser Fähigkeit Gebrauch gemacht wird. Richard Wagner hat zuerst die Bläser im Orchester daran gewöhnt, lange Noten in gleicher Stärke auszuhalten. Daß dieses ebenso für den Chor möglich und erforderlich sei, ist damals niemandem eingefallen. Man vergegenwärtige sich nur, wie bestimmte berühmte Stellen, bei denen alles gerade auf das Durchhalten eines langen Tones mit höchster Kraft ankommt, gewöhnlich vorgetragen werden. Nehmen wir z. B. das zwölftaktige  im Schlußsatz der Neunten Symphonie von Beethoven! Dort ist ein ff am Anfang und ausdrücklich noch einmal ein solches gegen den Schluß hin vorgeschrieben. Es liegt also gar kein Zweifel darüber vor, daß die ganze Stelle mit der höchsten Kraft durchgehalten werden soll, wie es dem ekstatischen Gehalt des Satzes entspricht. Wo aber geschieht das? Ich kenne, wenn ich von einer einzigen Ausnahme absehe, die mir von einer Aufführung unter Franz Wüllner in der Erinnerung geblieben ist, nur jene

Das Aushalten langer Noten.

unvergeßliche Wiedergabe des Werkes durch Hans von Bülow, bei der hier der Beethovenschen Forderung entsprochen wurde. Man könnte nun eine Unzahl ähnlicher Taktreihen aus Chorwerken anführen; aber das würde zu dem, was wir hier grundsätzlich zu erörtern haben, nichts Wesentliches hinzufügen. Fragen wir uns lieber einmal, woher es kommt, daß nahezu überall ein Chor auf langen Noten nach und nach in der Kraft zurückgeht, handle es sich nun um Töne, die über eine große Reihe von Takten hinweg zu erklingen haben, oder solche, die als Fermaten auszuhalten sind. Unter die letzteren zählt, um auch hier einen Fall erster Ordnung zu erwähnen, das berühmte „Wach' auf!" aus den Meistersingern. Die Antwort auf die Frage ist leicht zu geben. Das Übel kommt daher, daß weithin ausgedehnte Noten fast überall nur so lange ausgehalten werden, als zufällig der Atem reicht und daß sie infolgedessen an dem „natürlichen morendo der Sänger" zugrunde gehen. „Wenn aber auf solchen langen Noten, wozu eben auch die Fermaten zählen, immer aufs neue geatmet wird, dann gibt es doch erst recht Unterbrechungen", so hörte ich einen kundigen Thebaner sprechen. Gemach! Die darf es nicht geben und gibt es auch nicht, wenn nur ein Gegenmittel gebraucht wird, an das sich jeder Chor in kurzer Zeit gewöhnt, sofern man immer wieder auf seiner Anwendung besteht. Dieses beruht darin, daß man ihn dazu erzieht, wo immer eine Fermate im forte oder eine über mehrere Takte hinwegreichende

Note vorgeschrieben ist, sooft als irgend möglich auf dieser zu atmen, den betreffenden Ton in kleine Stücke zu zerteilen, so daß er, stets von neuem, mit frischem Atem, angesetzt wird, daß man es aber zugleich streng das Atmen vor den sogenannten guten Taktteilen untersagt. Da sich nun die kleinen Luftpausen unregelmäßig durch den Chor verteilen, so werden sie von den Tönen derjenigen Sänger, die gerade den Ton durchhalten, zugedeckt, und man bekommt einen scheinbar lückenlos gebildeten Klang. Der Eindruck derartiger langer, mit großer Kraft durchgehaltener Noten, bei denen man ja erforderlichenfalls sogar gegen den Schluß hin noch eine Verstärkung des Tones herbeiführen kann, ist ein ganz ungeheurer und jedenfalls künstlerisch berechtigterer, als der des jammervollen Erlöschens der meisten Chöre bei solchen Stellen. Wendet man das erwähnte Verfahren an, so werden selbst sehr heikle Chorpartien, wie z. B. der Anfang des bereits erwähnten Stückes „Der Abend" von Richard Strauß, wo es sich übrigens um ein Aushalten des Tones im piano handelt, und ähnliche Dinge dem Chor nicht allzu große Schwierigkeiten bereiten. Auf andere Weise sind sie unausführbar, schon deshalb, weil mit dem nachlassenden Atem auch unbedingt die Tonhöhe verlorengeht*). Haben wir nun davon gesprochen, wie es möglich ist, das Aushalten langer Töne im Chor ohne jede

*) In einem Chorwerk neuester Prägung wird in der Partitur ausdrücklich die Forderung gestellt, der Dirigent solle bei einem lang auszuhaltenden Akkord den Chor in mehrere Gruppen einteilen,

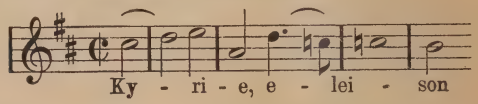
Begrenzung zu gestalten, so müssen wir anderseits von den Fällen reden, in denen es nötig erscheint, die Textworte zum Zwecke sinngemäßer Deklamation oder aus andern Gründen durch Atempausen auffällig voneinander zu trennen. Das wird zunächst in einer großen Zahl derjenigen Fälle geboten sein, wo sich im Text ein Interpunktionszeichen, vor allem, als das häufigste unter diesen, ein Komma, befindet. Man darf die Forderung des Atmens bei Interpunktionen als eine ziemlich regelmäßige betrachten. Auch da, wo ein Wort im Text, um es ganz besonders hervorzuheben, mehrmals wiederholt wird, ist jeweils vor der Wiederholung zu atmen. Derartige Stellen finden sich in großer Zahl bei Bach, sowohl in den Kantaten wie in den Passionen. Wir nehmen z. B. den 5. Vers der Kantate „Christ lag in Todesbanden", in der das Wort „nicht" und die Frage der Jünger in der Matthäuspassion, in der das „wo" öfter zur Wiederholung gelangt. Es ist zwar nicht sehr schwierig, aber zeitraubend und ruft zahlreiche Unterbrechungen in der Probe hervor, wenn man die Gepflogenheit des Atmens in jedem einzelnen solcher Fälle dem Chor angewöhnen will. Es möchte daher ein Verfahren empfohlen sein, das auf eine Maßnahme Richard Wagners zurückgreift, Phrasierungspausen, so auch die berühmten Luftpausen, in die Stimmen einzutragen, so daß ohne weiteres Erörterungen

Notwendigkeit des Einschiebens von Atempausen.

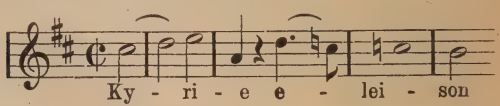
die abwechselnd einsetzen. Diese Anordnung ist ein Beweis mehr dafür, wie wenig vertraut manche unserer neuzeitlichen Tonsetzer mit der Technik des Chores sind.

Eintragen der Atempausen in die Chorstimmen.

und Unterbrechungen der Probenarbeit ausgeschaltet werden. Das Verfahren besteht darin, daß man die Schlußnote der Phrase, die der geforderten Atempause vorangeht, im Notenbild kürzt und einen entsprechenden Pausenwert einsetzt. Wir wollen uns eine solche Stelle vor Augen führen und daran zeigen, was gemeint ist. Wählen wir dazu den 23. Takt nach dem Eintritt des Chores in der Beethovenschen „Missa solemnis"! Die Sopranstimme genügt zur Darlegung dessen, um was es sich handelt, weil die Sache in den andern Stimmen ebenso verläuft. Beethoven schreibt folgendes:



Daß die beiden e am Schluß des Wortes kyrie und am Anfang von eleison zu trennen sind, unterliegt keinem Zweifel. Aber kein Sänger wird das tun, wenn die halbe Note auf dem Schluß des ersten Wortes wirklich ihrem Wert nach ausgehalten wird. Hier und in allen ähnlichen Fällen ist es gut, das Notenbild in den Chorstimmen folgendermaßen zu ändern:



Gehen wir um 10 Takte weiter, so finden wir in der Partitur ein crescendo, das auf ein forte hinausläuft. Auch hier ist es nötig, vor dem Eintritt eben

dieses forte, das heißt des Fis-dur-Akkordes, die halbe Note bei dem Schluß des Wortes eleison in einen Viertelnotenwert mit darauffolgender gleichwertiger Pause umzuwandeln. Die Erwähnung dieser Stelle bietet uns noch einmal die Gelegenheit, die beiden Notenbilder, das von Beethoven geschriebene und das zum Zwecke der Erlangung eines Atemeinschnittes veränderte nebeneinander zu stellen.

Überall, wo diese Maßnahme eingeführt worden ist, hat sie sich insofern bewährt, als eine besondere Bemühung um das Einüben solcher Luftpausen vollkommen überflüssig wurde. Der Grund dafür liegt letzten Endes darin, daß jeder Sänger, wo er einen Pausenwert in den Noten findet, beinahe automatisch zu atmen pflegt. Wir haben also in den hier besprochenen Maßnahmen für richtiges Atmen ein leicht anzuwendendes Mittel an der Hand, den Vortrag des Chores in ganz hervorragendem Maße künstlerisch zu fördern.

Es bleiben aber noch weitere Möglichkeiten auf dem Gebiet der Atembehandlung, wenn diese dabei auch nur mittelbar in die Erscheinung tritt. Da es sich in unsern Erörterungen vielfach nicht

um das handelt, was zu tun, sondern auch, was beim Singen zu vermeiden ist, so soll hier eine der bekanntesten, verbreitetsten und für aufmerksame Hörer störendsten Unarten erwähnt werden. Diese besteht darin, daß in nahezu allen Chören bei nur einigermaßen unbequem nach der Höhe zu liegenden Noten der Ton von unten heraufgezogen wird, was man mit dem Ausdruck Portament bezeichnet. Die Solisten stehen nach dieser Richtung keineswegs hinter dem Chor zurück, und wir haben ihrer manche, bei denen das Hinaufziehen der Töne zu einer wahren Manie geworden ist. Nun soll ohne weiteres zugegeben werden, daß das Portament unter gewissen Umständen ein wertvolles Ausdrucksmittel sein kann, besonders da, wo es sich um die Darstellung tiefen Empfindens handelt. Aber solche seelischen Vorgänge sind fast immer nur dem einzelnen Individuum eigen. Ein Liebender, Leidender oder Erregter wird sich leicht einmal weinend oder schluchzend äußern; da kann dann das Portamento zur musikalischen Verkörperung seiner Empfindungen dienen. Was aber für den Einzelnen gilt, trifft durchaus nicht auf die Masse zu; und es kommt hinzu, daß das äußerst gefährliche Ausdrucksmittel des Portamento, das der Einzelsänger leicht mildern oder nur andeutungsweise verwenden kann, durch die Übertragung in den Chor vergröbert und demgemäß entstellt wird. Schließlich jedoch, und das ist die Hauptsache, handelt es sich in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ja

Das Portamento.

gar nicht um die Wiederspiegelung von Gefühlen, sondern, wie bereits gesagt, um eine Unart. Diese hat fast überall, wo sie auftritt, die übelste Wirkung, insofern der Glanz, die Reinheit und die stolze Eigenart der hohen Töne vernichtet wird; ganz davon zu schweigen, daß die von der tiefen zur hohen Note führenden unbestimmten Heultöne mit dem Wesen der Musik nichts zu schaffen haben. Es ist deshalb dringend darauf zu achten, daß jeder Versuch im Chor, einen Ton tiefer anzusetzen, als er klingen soll und dann erst in die Höhe zu gehen, unterdrückt wird, und die Ausrottung dieser üblen Gewohnheit geschieht am leichtesten auf dem Wege, daß man die Sänger zunächst einmal daran gewöhnt, vor der hohen Note zu atmen, auch wenn dadurch die Zerreißung eines zusammenhängenden Textwortes bedingt ist. Der Chor gewöhnt sich dann allmählich daran, die Töne auseinanderzuhalten, und ist das erst einmal begriffen worden, dann kann man ruhig die Atempausen wieder ausschalten. Bei gewissen Stellen bekannter Werke ist die Gepflogenheit des Hinaufziehens so allgemein geworden, daß man sie kaum anders kennt. Als ein Beispiel möchte ich den Anfang der Credofuge in Beethovens „Missa solemnis" anführen, bei dem man höchst selten die vier Anfangsnoten im piano und ganz rein zu hören bekommt, sondern fast immer so, wie es sich annähernd etwa folgendermaßen in Noten darstellen läßt:

Übung zur Abgewöhnung des Portaments.

Selbstverständlich soll es aber keinem Dirigenten benommen bleiben, da, wo er vielleicht ausnahmsweise ein Portament als nötig für den Vortrag ansieht, dieses anzubringen.

Haben wir uns zuletzt mit einem Fall beschäftigt, bei dem die Unterbrechung des Tones durch Einatmen gleichsam als Sprungbrett zur Erreichung eines bestimmten Zweckes empfehlenswert ist, so kommen wir nun zu einem andern, der mit dem ersten eine entfernte Verwandtschaft aufweist, aber fast noch wichtiger ist, als dieser. In den Werken unserer Klassiker findet sich auf Schritt und Tritt die Forderung, daß unmittelbar auf ein forte ein piano zu folgen hat, oder daß eine leise erklingende Stelle ohne jeden Übergang von einer mit Kraft hervorzubringenden abgelöst wird. Es ist nötig, hier mit besonderem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß eine Überleitung von einem Stärkegrad zum andern nicht vorgezeichnet ist, und weiterhin muß der verbreitete, durch die sogenannte Tradition, d. h. den Schlendrian, geheiligte Irrtum bekämpft werden, daß die unvermittelte Aufeinanderfolge des forte und

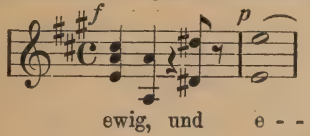
des piano stilwidrig sei. Sie ist nicht allein das nicht, sondern im Gegenteil zur stilvollen Wiedergabe älterer Musik unbedingt notwendig. Als Mozart nach Deutschland kam und alle Welt durch sein Klavierspiel begeisterte, berichtete die Vossische Zeitung in Berlin darüber, daß Herr Mozart eine ganz neue Erfindung vorgeführt habe, die darin bestand, den Ton nach und nach stärker werden, wie ihn ebenso allmählich wieder abschwellen zu lassen. Das, was wir crescendo und diminuendo zu nennen pflegen, war also den Leuten damals noch ganz neu. Aber selbst wenn dieses Zeugnis nicht vorläge, so wüßten wir aus den Partituren von Schütz, Händel, Bach, daß man bereits zu jener Zeit sehr häufig durch die gegensätzliche Wirkung in dynamischer Beziehung zu wirken versuchte. Eine Art dieser Vortragsweise ist als sogenannte Echowirkung ein immer wiederkehrender und wesentlicher Bestandteil der damaligen Ausdrucksmittel. Jedoch blieb man bei dem nicht stehen, was jene alten Meister gefordert hatten. Als Haydns Schöpfung vollendet war, schrieb sein Bruder Michael an einen Freund: „Was mein Bruder in seinem Chore mit der Ewigkeit treibt, ist etwas Außerordentliches.“ Sehen wir uns an, was da außerordentlich sein kann! Es fällt zunächst auf, daß das Wort „ewig“ stets durch eine festliegende, über mehrere Takte hinwegreichende Note charakterisiert wird. Aber das haben die alten Meister vor Haydn auch vielfach getan; es wäre also an sich nicht neu. Völlig

Unmittelbares Aufeinanderfolgen verschiedener Stärkegrade.

neu aber ist hier Haydns Dynamik. In dem Terzett „der Herr ist groß in seiner Macht" stürmt alles, Solisten, Chor und Orchester unaufhaltsam im forte vorwärts bis zum Eintritt eben der erwähnten lange gehaltenen Note. Hier aber steht plötzlich ein piano-Zeichen, während zwei Takte später, auf dem immer noch festliegenden e, ein crescendo bis zum fortissimo gefordert wird. Wie wenig diese Bezeichnungen beachtet worden sind, dafür möchte ich zum Beweis anführen, daß, als die Stelle gelegentlich einer Aufführung durch den Philharmonischen Chor in Berlin dort zum erstenmal nach der Vorschrift ausgeführt wurde, sich in der Presse der schärfste Widerspruch wegen der angeblich stilwidrigen Willkürlichkeit erhob, die dort zutage getreten sei. Verstieg sich doch einer der traditionsstärksten Herren dazu, die Art des Vortrags jener Stelle als unsinnigen Operettentrick kennzeichnen zu wollen. Nun muß allerdings die Sache Haydn selbst etwas ungewöhnlich vorgekommen sein; das geht aus dem authentischen Exemplar der „Schöpfung", das wir besitzen, hervor. Die Handschrift des Werkes ist anscheinend verloren, dagegen ist eine Kopie erhalten, die von Haydn durchgesehen und mit eigenhändigen Eintragungen versehen worden ist; in dieser Abschrift findet sich da, wo das lange auszuhaltende „ewig" beginnt, das piano-Zeichen in roter Farbe von seiner Hand, was darauf hindeutet, daß er diesen plötzlichen Wechsel in der Klangstärke für den Leser der Partitur auffällig hervorheben wollte. Die Forderung, daß das

Unkenntnis auf diesem Gebiete.

Wort „ewig“ unvermittelt, aus dem forte abbrechend, leise erklingen soll, ist eine vom Standpunkt des Gesanges aus gewaltsame. Sie ist sogar, wenn wir ihr nicht durch ein ganz besonderes Mittel beizukommen wissen, unerfüllbar. Kein Sänger und kein Chor der Welt, sei er auch noch so gut geschult, wird es fertigbringen, das piano auf das forte folgen zu lassen, ohne ein diminuendo einzuschieben, wenn nach den berechtigten allgemeinen Regeln des Kunstgesanges verfahren wird. Wie bemerkt, handelt es sich hier um eine vokale Gewaltsamkeit, und gegen Gewalt hilft nur ein Gewaltmittel. Man hat es hier leicht, von zwei Übeln das kleinere zu wählen, und dieses besteht darin, daß man, um ein diminuendo auszuschalten, den Chor vor dem piano, also gegen den Sinn des Textes, atmen läßt. Die Sache sieht zunächst schlimmer aus, als sie wirklich ist, denn schon auf eine geringe Entfernung und sicherlich im ganzen Zuhörerraum wird die Atempause, die allerdings mit einigem Geschick angebracht werden muß und nur sehr kurz sein darf, nicht bemerkt werden. Das Wichtigere bleibt auf jeden Fall die Gesamtwirkung der Stelle, und diese kommt auf die angegebene Art uneingeschränkt zum Ausdruck. Man lasse die beiden Takte in den Chorstimmen und bei den mitgehenden Bläsern im Orchester folgendermaßen bezeichnen:



dann ergibt sich das übrige fast von selbst. Wir wollen uns zunächst auf dieses Beispiel beschränken, das das Grundsätzliche der Frage deutlich beleuchtet. Einer Menge gleichartiger Fälle werden wir später noch begegnen.

Es wurde soeben der Wunsch ausgesprochen, daß alles was an Atemzeichen beim Einüben eines Werkes zur Verwendung gelangt, in die Chorstimmen eingetragen wird. Aber nicht allein um solche Dinge handelt es sich. Die Chorstimmen müssen überhaupt alles enthalten, was irgendwie in bezug auf den Vortrag in Frage kommen kann. Die Erfüllung dieser Forderung erheischt eine ziemlich bedeutende Menge Kopistenarbeit. Aber diese wird reichlich dadurch belohnt, daß dem Chor und seinem Dirigenten in den Proben ein bedeutendes Maß an Mühe und an verstimmenden Wiederholungen erspart bleibt. Bringt man aber die vorgeschriebene Maßnahme zur Verwendung, so folgt daraus unmittelbar, daß man die Mitglieder eines Chores dazu anhalten muß, kein anderes Material, als die vom Verein gelieferten Chorstimmen zu benutzen. Und das nicht allein, weil diese alle notwendigen Angaben enthalten, sondern weil ein weitverbreiteter gewisser Gebrauch aus andern Gründen zu verwerfen ist. In vielen Chören besteht bei einer großen Zahl der Mitglieder die Gewohnheit, aus Klavierauszügen zu singen. Sind diese nun schon völlig unmaßgebend da, wo gut eingerichtetes Notenmaterial vorhanden ist, so bedeutet der Brauch, sie im Chor zu verwenden,

Keine Klavierauszüge im Chor.

in den allermeisten Fällen weiter nichts, als eine Großtuerei und einen Unfug. Nur wenige Dilettanten sind ja dazu befähigt, das vier-, acht- oder noch mehrstimmige Notenbild zu überblicken, wenn sie dabei aufmerksam ihren Part verfolgen wollen. So stiften diese im Chor erscheinenden Herrschaften, die sich gern als eine Art Partiturleser aufspielen, nur Verwirrung an, indem sie fortwährend in falsche Zeilen geraten und sich dann im besten Fall noch still verhalten, häufig aber mit Notenfehlern in Pausen oder in den Vortrag ihrer Gefährten hineinfahren. Der Klavierauszug gehört ins Haus, wo er sehr geeignet ist, das in den Proben Erfaßte zu überprüfen, seine Beziehungen zu dem Werk und damit dieses selbst kennenzulernen; auf dem Podium hat er nichts zu suchen.

Ein wichtiger und noch an vielen Orten ganz im argen liegender Teil unserer Betrachtungen muß sich auf eine Frage beziehen, die beim Vortrag nahezu jeglichen Chorwerkes an uns herantritt. Das ist die Art und Weise, wie Chormusik in schneller Bewegung vorzutragen ist. Wer einmal eine Aufführung gehört hat, bei der noch die sogenannte Tradition herrscht, der wird mit Schrecken daran zurückdenken, welche Wirrnis des Klanges entsteht, sobald in einem polyphonen Satz Achtel-, Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelfiguren auftreten und in den Stimmen gegeneinander laufen. Man hört dann gewöhnlich nur noch eine schwer verständliche Tonmasse, der jede Gliederung fehlt. Die Schuld dafür trifft nicht

den Schöpfer des Werkes, sondern den Dirigenten, der nicht bedenkt, daß erstens die vielfache Besetzung jeder Stimme an sich leicht dazu führt, die Genauigkeit und Durchsichtigkeit des Satzes zu vermindern, daß zweitens die Sänger aus Bequemlichkeit dazu neigen, die Töne ineinander zu ziehen und dadurch die Linien zu verschmieren, der aber auch nicht weiß, daß es dagegen ein einfaches, schon nach ganz kurzer Übung leicht durchzuführendes Mittel gibt. Dieses besteht darin, vom Chor zu fordern, daß alles Figurenwerk, sobald es in seiner Bewegung eine gewisse mittlere Schnelligkeit übersteigt, nicht mehr gebunden, sondern martellato vorgetragen wird. Wir erwähnen hier ausdrücklich die italienische Bezeichnung, weil diese eine allgemein geläufige ist. Es muß aber auf den Unterschied zwischen martellato und dem ihm verwandten staccato verwiesen werden. Unter der zuletzt genannten Bezeichnung begreifen wir eine Ausführungsart, bei der die Töne dadurch voneinander geschieden werden, daß man sie möglichst kurz hervorstößt und durch kleine Pausen trennt. Beim martellato dagegen werden die Töne beinahe genau nach ihrem rhythmischen Notenwert gehalten, aber nicht gebunden, sondern, ein jeder für sich, deutlich angeschlagen. Hält man nicht an diesem Begriff fest, so ist die Folge davon, daß schnelle Figuren in ein wenig erfreuliches Gemecker ausarten; denn die einzelne Note hat im staccato nur einen geringen Klangwert. Im

Das martellato.

martellato aber klingt der Ton noch und zugleich bleiben die Figuren vollkommen klar und dem Ohr verständlich. Ohne die Gewöhnung an ein solches richtig ausgeführtes martellato wird die Wiedergabe der meisten Chorwerke immer eine mangelhafte bleiben. Wie aber bringt man dem Chor diese Vortragsweise bei? Es hat sich da als erfolgreich herausgestellt, die Sänger zunächst in den Einzelproben daran zu gewöhnen, zwischen die einzelnen Noten den deutlich anzuhauchenden Konsonanten h einzuschieben. Ist der Chor so weit, damit Bescheid zu wissen, so lasse man dieses h nach und nach weniger stark, zuletzt beinahe gar nicht mehr auftreten. Es hat seine Pflicht als Brücke zu dem zu Erreichenden erfüllt, und der Chor besitzt dann das Gefühl dafür, wo und wie er die kleinen Noten voneinander zu trennen hat.

Einschiebung des Konsonanten h.

Wir wollen uns, da wir gerade bei der Besprechung häufig auftretender technischer Fragen sind, auch noch mit einer andern beschäftigen, die in den seltensten Fällen eine befriedigende Lösung findet. Es handelt sich da um die Art und Weise, wie die Bezeichnungen crescendo und diminuendo sinngemäß in die Wirklichkeit zu übersetzen sind. Von Hans von Bülow stammt das anscheinend paradoxe Wort: „crescendo heißt piano, diminuendo heißt forte.“ Gewiß liegt in diesem Satz eine gewisse Übertreibung; aber es steckt auch ein ganz gesunder Kern darin. Ungeschulte Spieler oder Sänger werden nämlich fast überall da, wo das

Wort crescendo oder das es ersetzende Zeichen für das Anschwellen des Tones steht, sofort stärker einsetzen. Abgesehen davon, daß dieses gegen den Sinn der genannten Vorzeichnung ist, hat es den weiteren Nachteil, daß, wenn sich das Anschwellen über eine längere Taktreihe ausbreiten soll, das abschließende forte viel zu früh kommt und das Ende jener Stelle häufig sogar unter einem Nachlassen der Kraft zu leiden hat. Ist also zunächst darauf zu achten, daß der Beginn eines crescendo nicht stärker genommen wird, als das Vorangegangene, so muß anderseits streng auf ein ganz allmähliches Anwachsen gehalten werden, so daß wirklich der Ton bis zu dem Ende des crescendo-Zeichens an Stärke zunehmen kann. Daß hier, ähnlich, wie wir es bei langgehaltenen Tönen gesehen haben, ununterbrochen für Atemzufuhr gesorgt werden muß, ist zu selbstverständlich, als daß wir es noch besonders zu unterstreichen brauchten. Viel schwieriger in der Ausführung aber als das crescendo pflegt einem Chor das diminuendo zu werden, das genau wie sein Gegenspiel allmählich zu erfolgen hat. Hier ist oft ein plötzliches Zurücksinken aus dem forte in das piano oder gar pianissimo zu bemerken, eine Erscheinung, die so ungefähr zwischen dem, was sie sein sollte, und dem früher besprochenen piano subito die Mitte hält, in Wirklichkeit aber gar nichts ist, als ein Zeichen von Nachlässigkeit. Eine besondere Art eines lang ausgedehnten diminuendo verdient noch hervorgehoben zu werden. Sie gehört meist den

Allmähliches An- und Abschwellen.

Schlußakkorden eines Stückes an, wenn diese bis zum Nichts verschwindend ausklingen sollen. Die Technik dieser so außerordentlich eindrucksvollen Abschlüsse ist eine sehr heikle. Ein einziger Sänger kann selbst in einem großen Chor die Wirkung einer solchen Schlußfermate verderben, wenn er sich der Vorschrift nicht fügt, die darin besteht, daß die ganze Chormasse sehr langsam und allmählich den Ton abschwellen, ihn schwächer und schwächer werden läßt, ohne dabei von neuem zu atmen. Es hat also hier genau das Gegenteil von dem zu geschehen, was wir bei den Fermaten im forte als notwendig erkannt haben. Lassen nun alle Mitglieder des Chores den Ton immer leiser werden, so tritt bei jedem der Augenblick ein, in dem die Stimme völlig versagt. Da aber der Zeitpunkt, zu dem dieses geschieht, je nach der Ausdauer des Atems und auch des leichteren oder schwereren Ansprechens des Organs ein verschiedener ist, so wird der Klang des ganzen Chores von selbst ein immer schwächerer, und es bleibt dann dem Dirigenten noch überlassen, das Ganze durch ein entsprechendes Zeichen mit dem Taktstock abzuschließen, wenn ihm der Augenblick dazu geeignet erscheint. Es schadet dabei gar nicht, wenn z. B. eine Mittelstimme den Ton noch etwas länger aushält als der Sopran. Für den Hörer bleibt scheinbar doch der ganze Akkord bestehen, solange er auch nur zum Teil noch fortklingt. Daß es unbedingt nötig ist, ein solches Abklingen auch im Orchester durchzuführen, da, wo dieses mitwirkt, ist selbst-

Diminuendo-Fermaten.

verständlich. Es werden sich auch häufig Schlüsse dieser Art finden, bei denen es nicht schadet, wenn der Chor den leisen Schlußakkord sogar um eine Kleinigkeit länger aushält, als die Instrumente.

Wir kommen jetzt noch zu Dingen, die auf der Grenze zwischen dem rein Technischen und dem Künstlerischen einer Aufführung stehen. Greifen wir den gewiß nicht seltenen Fall heraus, daß es dem Dirigenten angezeigt erscheint, eine Stimme vor der andern besonders hervorzuheben! Das wird besonders bei den Werken unserer Klassiker öfters vorkommen und sich deshalb als nötig erweisen, weil in diesen, nehmen wir z. B. die Chöre von Bach, alle Stimmen, sowohl im Orchester wie im Chor, als ideell gleichwertige behandelt sind. Die moderne Schreibart ist eine andere. Seitdem Haydn und Beethoven den Grund zu unserer heutigen Orchesterbehandlung gelegt haben, ist es immer mehr üblich geworden, diejenigen Stimmen, die man besonders hervorgehoben zu haben wünscht, so zu setzen oder zu instrumentieren, daß sie sich ohne weiteres vor den andern zur Geltung bringen. Wenn sich manche Komponisten auch noch immer mit dem sehr anfechtbaren Hinweis auf derartige Wünsche behelfen, indem sie vom Dirigenten fordern, daß er eine Stimme besonders betont vortragen lassen soll, so sind doch die meisten so weit gelangt, diese Hervorhebung durch die Art und Weise, wie die Partitur angelegt ist, von selbst herbeizuführen. Die alten Meister

Hervorheben einzelner Stimmen.

kennen diese Praxis noch nicht, und es bedarf oft einer nicht geringen Sorgfalt, um zu verhindern, daß Unwesentliches in den Vordergrund tritt, während Wichtiges nahezu oder völlig verschwindet. Nun sind, wenn wir eine normale Besetzung zugrunde legen, im Orchester wie auch im Chor alle Stimmen nach ihren Gattungen klangwertig gleich besetzt. Wir dürfen allerdings hierunter nicht verstehen, daß auch in allen Stimmen je die gleiche Zahl von Mitwirkenden vorhanden sei. Gerade das Gegenteil ist der Fall und soll der Fall sein.

Nehmen wir zur Vereinfachung unserer Betrachtungen den vierstimmigen Chor als Grundlage, weil die überwiegende Mehrzahl der Oratorien und ähnlicher Werke vierstimmig geschrieben sind! Das hier zu Sagende paßt mit geringen, im einzelnen Falle noch zu erörternden Änderungen auch für jede höhere Zahl von Stimmen. Es wird vorausgesetzt, daß die einzelnen Chorgruppen, der Sopran, der Alt, Tenor und Baß klanglich gleichwertig sein sollen. Das wird sich allerdings nicht überall völlig in der gewünschten Weise durchführen lassen. Aber anderseits dürfte man endlich mit dem weitverbreiteten Irrtum aufräumen, als sei es erwünscht, daß jede dieser Gruppen durch die etwa gleiche Anzahl von Sängern vertreten werde. Abgesehen davon, daß dabei schon deshalb nie eine Gleichwertigkeit des Klanges herauskommt, weil das Material der einen Stimmengattung unter Umständen wesentlich dem einer andern überlegen

Ungleiche Sängerzahl in den verschiedenen Stimmengruppen.

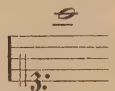
sein wird, ist die Durchschlagskraft der verschiedenen Stimmenarten eine in hohem Grade ungleiche. Ein wunder Punkt in beinahe allen Chören ist der Alt. Das kommt daher, daß wirkliche, tiefe Altstimmen sehr selten sind. Die meisten unserer sogenannten Altistinnen sind eigentlich Mezzosoprane, die über einen etwas größeren Umfang nach der Tiefe verfügen. Infolgedessen sind sie verhältnismäßig wenig ausgiebig, und ist der Alt nach der Kopfzahl dem Sopran etwa gleich, so wird er von diesem fast immer überstrahlt und ist oft streckenweise kaum noch zu hören. Das tritt sehr auffällig bei Stücken in schnellem Zeitmaß hervor, in denen der Klang durch die Kürze der Noten wesentlich beeinträchtigt wird, und wiederum ganz besonders in Werken der alten Meister, deren Sopran und der Alt ja nicht für weibliche, sondern für Knabenstimmen gedacht sind. Man wird darum nie fehlgehen, wenn man sich bemüht, den Alt ungefähr um die Hälfte stärker zu besetzen als den Sopran, oder aber bei wichtigen, sehr tiefliegenden Stellen, deren Hervortreten wünschenswert erscheint, ihm einige Tenorstimmen zuzugesellen. Diese gehen völlig im Altklang auf, geben ihm aber ein gewisses Rückgrat. Umgekehrt wird es sich wiederum empfehlen, bei ungewöhnlich hochliegenden Noten des Tenors, die leicht zu einer Gefahr werden können, eine Anzahl Altstimmen zur Stütze heranzuziehen. In England gehört dieses Verfahren seit alten Zeiten zu den feststehenden Einrichtungen der

Chöre; es singen dort fast überall ständig einige Tenöre im Alt mit, die natürlich da pausieren, wo ihre Stimmgrenze nach oben überschritten wird. Wir werden später bei der Besprechung bestimmter Werke noch auf dieses Verfahren zurückkommen. Was nun das Verhältnis des Soprans und des Alts zu den Männerstimmen betrifft, so besteht auch hier ein weitverbreiteter Irrtum bezüglich der notwendigen Zahl. Vorausgesetzt, daß man überhaupt brauchbares Material unter den Sängern zur Verfügung hat, wiegt eine Männerstimme an Kraft reichlich zwei, ja drei solcher im Frauenchor auf. Das trifft ganz besonders auf den Tenor zu, wenn dieser in der ihm eigentümlichen Lage auftritt. Ich habe es oft bemerkt, daß bei solchen Chören, in denen der Tenor und der Baß durch geschlossene Männergesangvereine vertreten waren, diese, und wiederum eben vor allem der Tenor, die übrigen vollkommen an die Wand drückten. Im gemischten Chor genügen etwa dreißig oder vierzig Sänger im Tenor bereits reichlich gegen achtzig oder hundert Sängerinnen im Sopran. Ein schwerwiegender Fehler, der sich sehr häufig bemerkbar macht, ohne daß selbst die Dirigenten den Grund dafür bemerken, besteht auch darin, daß man die Einteilung der verschiedenen Stimmengruppen in sich selbst einfach und bedenkenlos nach der Tonhöhe bestimmt, über die die Sänger verfügen. Fast überall findet man im ersten Sopran die ganz hohen, im zweiten etwa die-

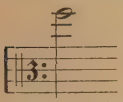
jenigen Stimmen, die bis zum gelangen,

und so geht es weiter bis in den tiefen Baß. Die Folge dieser mechanischen Einteilung ist, daß bestimmte Stellen, die nun außerhalb der angedeuteten Lagen vorgeschrieben sind, nie mit der gewünschten Deutlichkeit oder Klangstärke herausgebracht werden können. Denn die hohen Sopranstimmen leiden fast durchweg an einer empfindlichen Schwäche in der Mittellage, und wiederum die zweiten versagen, wenn sie einmal

Mischung von hohen und tiefen Stimmen.

ein  oder singen sollen. Der Leiter eines großen, vor mehreren Jahren eingegangenen Gesangvereins in Berlin äußerte sich einmal zu mir wörtlich: „Im ersten Sopran singen bei uns alle brauchbaren Stimmen mit und in den zweiten stecke ich die, mit denen ich sonst nichts anzufangen weiß.“ Die Folge dieses Vorgehens waren sehr häufige und unangenehme Auseinandersetzungen mit dem zweiten Sopran, an denen aber die armen Damen, die davon betroffen wurden, völlig unschuldig waren. Es ist durchaus nötig, die Stimmen innerhalb der einzelnen Gruppen so zu mischen, daß man jeweils sowohl solche darunter hat, die den tiefen, wie andere, die den hohen Lagen gewachsen sind. Wird die Sache, wie z. B. bei einzelnen Stellen in der Missa solemnis, der F-Moll-Messe von Bruckner und andern Werken, in der Höhe

bedenklich, so müssen eben diejenigen Sänger, die hier stören könnten, bei den in Frage kommenden Noten pausieren. Dies ist ganz einfach durchzuführen, indem man, wenn eine mündliche Verständigung nicht genügen sollte, die gefährlichen Noten in den Chorstimmen durch farbige Klammern einrahmt; die Sänger gewöhnen sich sehr bald daran, auf dieses Zeichen zu achten.

Es ist ratsam, bei der Verteilung der Chormitglieder auf die verschiedenen Stimmengruppen zu berücksichtigen, daß die neueren Tonsetzer die Grenzen, in denen sie die Stimmen verwenden, gegen früher, besonders nach oben hin, stark verschoben haben. Verlangt doch Kaminski von den zweiten Sopranen das , vom zweiten Alt das  wiederholt und mit voller Kraft! Darum empfiehlt es sich, z. B. eine Anzahl Mezzosoprane in den Alt einzustellen und demgemäß auch bei den andern Stimmen zu verfahren, es sei denn, daß man auf die Wiedergabe zeitgenössischer Werke völlig verzichtet.

In der Regel werden die hier angeführten Maßnahmen genügen, um, wenigstens in einem hohen Grade, die Klangstärke unter den verschiedenen Stimmengruppen auszugleichen. Handelt es sich nun aber darum, eine einzelne Gruppe des Chores besonders hervortreten zu lassen, dann bleibt freilich nichts übrig, als auf die elementaren

Hervortreten des Wichtigen.

Mittel zurückzugreifen, die darin bestehen, daß man die in Frage kommende Gruppe entweder stärker singen läßt als die übrigen, oder, wenn dieses nicht zu erreichen ist, weil man schon zur höchsten Kraftentfaltung gelangt ist, es bei den andern durchsetzt, daß sie in der Kraft nachlassen. Die erstgenannte Art und Weise des Hervorhebens ist in der Regel leichter durchzuführen, weil ein Chor immerhin mehr dazu neigt, stark zu singen, als leise. Bei dem Versuche, die nicht im Vordergrund stehenden Stimmen zurücktreten zu lassen, werden sich zunächst Schwierigkeiten ergeben. Es ist für einen nicht völlig geschulten Chor eine ungewohnte und unbequeme Sache, daß, wenn die eine Stimme stärker wird, die andern dabei nicht mittun sollen. Hier spielt die gedankliche Trägheit der Masse eine wesentliche Rolle. Trotzdem, auch die Verschiedenheit der Klangstärke innerhalb des Chores läßt sich diesem anerziehen. Für bestimmte Stellen ist es unumgänglich notwendig, dergleichen anzuwenden. Es sei wieder ein einzelner Fall dieser Art erwähnt. Er betrifft eine Reihe Takte in der Bachschen H-Moll-Messe. In der fünfstimmigen Doppelfuge des Confiteor treten mitten in dem verwickelten Chorsatz der Alt und der Baß mit einem Kanon auf, dessen Thema gregorianischer Herkunft ist. Der Baß liegt in günstiger Lage, wird also unter allen Umständen hörbar werden. Der Alt dagegen mag mit Aufbietung seiner letzten Kräfte singen, um sich Gehör zu verschaffen, man wird ihn schwerlich

bemerken, und damit fällt die ganze Stelle dem Sinne nach in sich zusammen. Hier hilft nur das eine Mittel, solange der Kanon dauert, den Sopran und den Tenor auf ein mezzoforte oder, wenn das noch nicht genügen sollte, auf ein piano hinabzudrücken. Das gleiche Verfahren ist später zu wiederholen, wenn der Tenor mit dem gregorianischen Choral einsetzt.

Bei den Gesangvereinen wird von der gesanglichen Ausbildung des einzelnen Sängers nicht allzuviel erwartet werden dürfen. Es heißt hier, mit den Tatsachen rechnen und mit den Mitteln arbeiten, die eben zu Gebote stehen. Schon die verhältnismäßig geringe Zahl der Proben bei solchen Chören läßt es kaum zu, daß sich der Dirigent damit beschäftigt, eigentlichen Gesangunterricht zu erteilen. Vielmehr wird derjenige Vereinsleiter am weitesten kommen, der in vollkommener Beherrschung des Materials für stimmliche Ausbildung es versteht, die ganze Masse gewissermaßen auf Umwegen dahin zu erziehen, daß sie gesanglich das leistet, was von einem Chor verlangt werden muß. Dazu bietet sich für jeden einigermaßen begabten und energischen Musiker vielfach die Gelegenheit, indem er seinen Chor durch methodische Gewöhnung an schwierige, gesangliche Aufgaben und durch die Anleitung zu deren Bewältigung heranbildet. Fast in jedem Chorwerk finden sich Taktreihen, die man, vom technischen Standpunkt angesehen, als Solfeggien bezeichnen kann. Es gibt Schwierigkeiten

Gesangsübungen an geeigneten Taktreihen einzuübender Werke.

bezüglich des Atmens, der Stimmlage, der Aussprache, die, unbeschadet alles künstlerischen Arbeitens, als Studien benutzt werden können. Auf diese Art kann sich die gesangliche Ausbildung eines Chores sehr gut mit der musikalischen vereinen. Freilich wird es sich nicht umgehen lassen, daß hier und da kurze Übungen eingeschoben werden, die dazu bestimmt sind, die Sänger über fundamentale gesangliche Begriffe aufzuklären, so daß später nur ein Hinweis genügt, um das Wünschenswerte zu veranlassen. Es ist durchaus notwendig, daß jedes Mitglied eines Chores weiß, was man unter Kopfstimme, Falsett und Bruststimme versteht, daß der Chor überhaupt von dem Kenntnis hat, was zu dem alltäglichen Gebrauchsmaterial für seine Leistungen zählt. Vieles läßt sich da genau so erarbeiten wie in einer Schule.

Inwieweit es empfehlenswert sein würde, in bezug auf die grundlegenden Kenntnisse eines Chores und zur Vorbereitung überhaupt einen besonderen Kurs für Anfänger einzurichten, das hängt von den örtlichen Verhältnissen ab. Wir haben über die Möglichkeit und die Frage des Zweckmäßigen dieser Maßnahmen bereits gesprochen. Lassen sich solche Sonderkurse einrichten, so ist es bei ihnen, da ja die Zahl der Teilnehmer immer eine verhältnismäßig geringe sein wird, auch möglich, Gesangunterricht im Sinne solistischer Ausbildung zu erteilen. Im übrigen aber wird diese Absicht wohl immer an den oben berührten Verhältnissen scheitern und

man wird sich dazu verstehen müssen, einen Chor auf eine eigene, für dieses musikalische Ausdrucksmittel zugeschnittene Art heranzubilden. Ein eigentliches Gesangsstudium wird doch wohl immer auf dem Wege privaten Unterrichts betrieben werden müssen. Selbstverständlich kommt eine derartige Ausbildung der Stimmen dann auch dem Chor in hohem Maße zugute.

Eine Belehrung des Chores nach einer bestimmten Richtung, von der hier noch die Rede sein soll, betrifft das Taktschlagen. Der Chor muß vollkommen darüber im klaren sein, was die Bewegungen des Taktstockes nach oben, nach unten, nach der Seite hin usw. bedeuten. In dieser Beziehung ist es vielfach bei unsern Vereinen schlecht bestellt. Man kann es wieder und immer wieder beobachten, wie bei Choraufführungen der Leiter des Ganzen vor seinen Scharen steht, sich mit den größten Anstrengungen und oft in das Gebiet des Komischen übergreifenden Körperverrenkungen bemüht, alles, was er empfindet, aus ihnen herauszuholen, ohne daß die Masse auch nur im geringsten darauf eingeht. Der Fehler liegt hier stets am Dirigenten. Man muß sich zunächst einmal darüber klar sein, daß ein Orchester oder ein Chor, die nicht auf jedes Zeichen sofort reagieren, für eine künstlerische Leistung höherer Art nicht in Betracht kommen. Das klingt hart und übertrieben; es ist aber tatsächlich so der Fall. Hans Richter, der unvergeßliche, große Dirigent, äußerte einmal gesprächsweise: „Das Beste an einer Aufführung

Gewöhnung des Chores an die Zeichengebung des Dirigenten.

wird erst im Augenblick der Wiedergabe auf dem Podium geschaffen." Und diese Behauptung ist vollkommen richtig. Vieles wirkt dabei mit. Ein jeder befindet sich in einer außerordentlich erhöhten Spannung, alle sind bemüht, ihr Bestes zu geben; die Besorgnis, daß etwas mißglücken könnte, die in den Proben fast gänzlich fehlt, wächst sich bei jedem einzelnen zu einem hochgradigen Verantwortungsgefühl aus, und das Bewußtsein, daß das Unternehmen heute gelingen muß, schafft zugleich die höchste Leistungsfähigkeit, wie auch die höchste Begeisterung. Man kann sagen, daß sich die ganze Masse, einschließlich ihres Leiters, in einem gewissermaßen ekstatischen Zustand befindet, der an sich als die beste Unterlage für das Musizieren nur zu begrüßen ist. Sache des Dirigenten ist es aber, diesem Zustand das zu nehmen, was unter Umständen gefährlich werden kann, nämlich die damit verknüpfte Neigung zu einem ungezügelten Drauflosgehen. Behält der Konzertleiter nicht den Kopf oben, so ist die Gefahr keine geringe. Dann wird, wie es in der Konzertsprache heißt, über jedes piano hinweggehauen, werden keine Pausen gehalten, wird kein diminuendo beachtet, und was sonst alles notwendig ist. Aber alle Überlegenheit des Dirigenten wird ohne Wirkung bleiben, wenn nicht die ganze Schar der Mitwirkenden von der ersten Probe an und jahraus, jahrein dazu erzogen worden ist, gleichsam ein willenloses Instrument zu sein. Dieses zu erreichen sind eine Anzahl wichtiger Anordnungen

notwendig Die Verständigung zwischen dem Dirigenten und seinem Chor wird durch den Taktstock hergestellt. Da ist es nun, wie schon angedeutet, vor allem nötig, daß die Sänger von der Bedeutung der Taktschläge genau unterrichtet sind. Hat man den Chor über die einfachsten Grundsätze aufgeklärt, so daß er z. B. weiß, daß der erste Teilwert eines Taktes immer nach unten, der letzte immer nach oben dirigiert wird, so muß es ihm anerzogen werden, daß er unbedingt die Viertel- oder Achtelwerte in Übereinstimmung mit dem Taktschlag festhält. Dazu ist es als Grundlage notwendig, daß man die Sänger daran gewöhnt, so viel, als irgend möglich, mindestens aber bei jedem neuen Einsatz, und sei die Pause vor diesem auch noch so gering gewesen, den Blick auf den Dirigenten zu richten. Man achte darauf, daß die Mitglieder des Chores die Notenhefte nicht tief halten und von oben her hineinblicken, sondern daß sie sich der kleinen Unbequemlichkeit unterziehen, die Notenblätter bis fast in die Höhe des Mundes zu heben, so daß sie darüber hinweg die Bewegungen des Taktstocks verfolgen können. Das muß von der ersten Probe an geübt und daran festgehalten werden. Diese Anordnung hat auch noch den weiteren Vorteil, daß die Klangkraft des Chores um ein beträchtliches wächst, indem bei der fast überall zu beobachtenden Kopfhaltung der Sänger nach unten eine große Menge Ton verloren geht. Hat man nun seine Schar erst daran gewöhnt, nach dem

Taktstock hinzublicken, so empfiehlt es sich als eine hier und da anzubringende Übung, ganz plötzlich, ohne daß vorher darüber gesprochen worden ist, während der Probe andere Zeitmaße anzuschlagen, als es der Chor gewöhnt ist. Man möge dann eine Zeitlang ohne Rücksicht auf den Sinn des Musikstückes abwechselnd schnell und langsam den Takt geben. So zwingt man den Chor, zu folgen und sich daran zu gewöhnen, das Stück nicht sinnlos und gewohnheitsgemäß herunterzuleiern, sondern sich dem Willen seines Leiters unterzuordnen. Dieses Verfahren bedarf aber wiederum der Unterstützung durch ein Hilfsmittel, das zuerst von Stockhausen angewendet worden, aber trotz seiner Trefflichkeit noch längst nicht überall eingeführt ist. Es gibt wohl nicht viele Vereine, in denen nicht bei den Proben der Dirigent am Klavier sitzt und zum Singen begleitet. Chöre, die auf diese Art studieren, werden niemals imstande sein, auf dem Podium dem Dirigenten zu folgen. Sie sind daran gewöhnt, mechanisch nachzusingen, was gespielt wird, und entbehren jeder Fähigkeit, sich dem Taktstock zu fügen oder seine Zeichen auch nur zu verstehen. Stockhausen konnte nicht Klavier spielen. Das war eigentlich der Grund, aus dem er sich entschloß, in den Proben einen Begleiter an den Flügel zu setzen und selbst den Taktstock zu führen. Aber aus der Not wurde eine Tugend. Zum erstenmal in neuerer Zeit geschah es unter seiner Leitung, daß der Chor die Weisungen des Dirigenten genau so befolgte, wie das Orchester.

Der Dirigent darf in den Proben nicht am Klavier begleiten.

Der Grundsatz, daß der Dirigent auf den Proben am Klavier nichts zu suchen hat, ist einer der wichtigsten für alles erfolgreiche Üben.

Neben mannigfachen Gründen, die es notwendig erscheinen lassen, daß der Leiter eines Chores die Proben vom Pulte aus führt, spielt wesentlich die Erfahrung mit, daß ein am Instrument begleitender Dirigent nie mit der notwendigen Genauigkeit hören kann, was im Chor, besonders in den weiter entfernten Reihen, vorgeht. Auch der gewiegteste Klavierspieler wird durch das Begleiten selbst stark in Anspruch genommen und der Klang des Flügels, schon deshalb, weil dabei meist sehr laut gespielt wird, deckt vieles zu, was an Notenfehlern und andern störenden Erscheinungen im Chor auftritt. Nicht allein das Taktschlagen an sich ist es aber, an das eine Masse sich gewöhnen muß. Es kommen auch noch andere, keineswegs gering einzuschätzende Dinge hinzu, die unter Umständen noch bedeutungsvoller wirken können, als dieses; so gewisse, jedem Dirigenten eigene Bewegungen bei bestimmten Ausdrucksarten, die mehr oder minder in die Erscheinung tretende Gewohnheit, Winke durch den Blick zu geben, bestimmte Verständigungszeichen vermittels der linken Hand und eine Menge ähnlicher, hier nicht im einzelnen aufzuzählender, weil unendlich vielartiger Mittel, den Chor gleichsam durch eine Geheimsprache zu beeinflussen. Ist erst einmal die ganze Masse der Mitwirkenden über ihre Aufgabe völlig in Sicherheit, dann kann man fast deutlicher mit den

Gewöhnung des Chores an die Eigenart des Dirigenten.

Augen dirigieren, als mit dem Taktstock. Aber dieser will eben mit Überlegung geführt sein. Viele Dirigenten haben die üble Angewohnheit, andauernd mit dem größten Kraftaufwand die Viertel oder Achtel in die Luft zu hauen. Das ist falsch, selbst wenn man dabei von dem wenig ästhetischen Bild absieht, das ein solcher wild um sich schlagender Massenbeherrscher bietet. Man soll sich vielmehr daran gewöhnen, sich überall da, wo der Strom des Musizierens ruhig weiterfließt und besondere Akzente nicht anzugeben sind, möglichst wenig zu bewegen. Andernfalls bleiben Zeichen, die gewisse erhöhte Ausdrucksäußerungen hervorrufen oder unter Umständen dazu bestimmt sein sollen, durch ihre ungewöhnliche Energie eine Katastrophe zu verhüten, völlig unbeachtet. Der Dirigent soll und muß sich nach Kräften dazu erziehen, da, wo eine besondere Zeichengebung überflüssig ist, sie zu unterlassen. Um so mehr wird dann sein Eingreifen durch hervortretende, eindrucksvolle Bewegungen Erfolg haben. Kommen wir darauf zurück, daß das Beste einer Wiedergabe erst auf dem Podium geschaffen wird, so ist hiermit natürlich das gemeint, was jeder künstlerischen Wiedergabe erst ihre höchste Bedeutung verleiht, das tiefe Empfinden, der zwingende Ausdruck, dessen Wirkung sich vom Dirigentenpult aus auf die Mitwirkenden und von diesen auf die Zuhörer überträgt. Man könnte meinen, daß sich das alles ja leicht in den Proben anbahnen und vorbereiten lasse.

Bis zu einem gewissen Grade ist es auch möglich. Aber die Chorproben finden in der überwiegenden Zahl zu rein technischen Zwecken in einem verhältnismäßig kleinen Raum und am Klavier statt. Sie sind nur Mittel zum Zweck. Später übt das Orchester allein, und wenn es mit dem Chor zusammenkommt, so werden die Proben in einem leeren Saal abgehalten, der ganz andere akustische Verhältnisse aufweist, als der gefüllte Raum bei einer Aufführung. Es kommen nachher auch noch die Solisten hinzu, ein leider oft recht wunder Punkt der Chorkonzerte, über den wir noch zu sprechen haben werden. In den seltensten Fällen ist es möglich, ein Chorwerk vom Anfang bis zum Ende unter der Mitwirkung des Orchesters und der Solisten mehrere Male durchzunehmen, denn der hohen Kosten wegen müssen diese Gesamtproben fast überall auf eine kleine Zahl beschränkt werden. Kurz und gut, man wird den Eindruck des Ganzen wohl immer erst am Abend selbst bekommen, und das bedingt, daß der Dirigent unter Umständen den Wunsch und das Empfinden haben wird, noch während des Musizierens im Konzert dieses oder jenes in seine Wiedergabe zu legen, was in den Proben nicht vereinbart gewesen ist. Besonders bezieht sich das auf die Zeitmaße, Stärkegrade und ähnliche Dinge. Nehmen wir an, es handle sich um ein Stück für einen Sänger, den der Chor zu begleiten hat. Der betreffende Solist nimmt das Zeitmaß schneller oder langsamer, als es in den Proben vorgesehen war. Eine Verständigung war jedoch

Dehnbarkeit der Zeitmaße nach den klanglichen Verhältnissen.

nicht mehr möglich, weil der Künstler, wie es oft vorzukommen pflegt, erst ganz kurz vor dem Konzert, oder, was ungefähr dasselbe bedeuten will, vor der öffentlichen Hauptprobe eingetroffen ist. Der Dirigent wird, um unangenehmen Geschehnissen aus dem Wege zu gehen, versuchen, sich den Zeitmaßen des Solisten anzupassen. Das kann er aber nur, wenn er seinen Chor, und natürlich auch das Orchester, daran gewöhnt hat, seiner Taktgebung blindlings zu folgen. Unsere Orchester pflegen auf solche unvorhergesehenen Änderungen eingestellt zu sein; aber die Chöre sind es meistens nicht, und es können da recht üble Dinge vorkommen, wie ich es bei einer Aufführung der Mendelssohnschen „Walpurgisnacht" erlebt habe, bei der in dem Schlußstück der Baritonsolist seine Partie durchweg in einem vergnüglichen Allegro vortrug, während der Chor bei den in das Solo eingestreuten Taktreihen unerbittlich im breitesten Adagio verblieb, so daß, da keiner wankte, keiner wich, der Solist zum Schlusse um eine erhebliche Zahl Takte früher ans Ziel gelangte als der Chor. Auf dem Podium müßte eben ein kleines, von der Situation bedingtes Zeichen genügen, um ein sofortiges Einschwenken der Mitwirkenden in der gewünschten Richtung zu veranlassen. Hierzu ist aber das Verhalten des Dirigenten bei den Proben und seine Selbsterziehung der ausschlaggebende Faktor.

Die Notwendigkeit, den Chor so zu schulen, daß man unter Umständen bei der Aufführung anders

verfahren kann, als bei den Proben, betrifft, wie schon erwähnt, in erster Linie die Zeitmaße. Diese für ein bestimmtes Stück ein für allemal, das heißt für alle Orte, unverrückbar festlegen zu wollen, ist unsinnig. Jeder Mensch hat beim Musizieren seine eigene Auffassung der Tempi und das mit voller Berechtigung; denn das Zeitmaß hängt vielleicht mehr als irgend etwas anderes mit dem künstlerischen Empfinden zusammen. Nur Pedanten und untergeordnete Musiker können Behauptungen aufstellen wie die, daß sie allein das richtige Zeitmaß für ein Stück kennen und anwenden. Im Gegenteil, es gibt nichts Verkehrteres, als diese Redensart und vor allem auch, als die Gewohnheit mancher Künstler, sich die Zeitmaße großer Vortragsmeister zu merken und sie mechanisch zu verwerten. Dabei kommt jedesmal etwas ganz Falsches heraus.

Wenn bei der Bestimmung eines Zeitmaßes neben der Vorschrift des Komponisten das musikalische Empfinden maßgebend ist, so spielt aber doch noch eine ganze Anzahl nicht auszuschaltender Faktoren mit, die schon allein genügen würden, um die Festlegung dessen, was wir gewöhnlich mit dem Worte Tempo bezeichnen, auszuschalten. Zwei Dinge sind es vor allem, die hier einen Einfluß ausüben; erstens die Anzahl der Mitwirkenden, zweitens die Größe und die akustischen Verhältnisse des Raumes, in dem musiziert wird. Je größer die Masse des Chores und des Orchesters ist, desto vorsichtiger muß mit lebhaften Zeitmaßen

umgegangen werden. Ein kleiner Chor kann und muß dasselbe Stück schneller vortragen, als ein großer. Der Grund dafür liegt nicht etwa darin, daß ein stark besetzter Chor an sich schwerfälliger wäre, sondern es kommt vielmehr daher, daß der Ton bei großen Massen dicker klingt, daß er größere Resonanz hat, als bei einer geringen Zahl von Sängern, und daher ein jedes Zeitmaß schneller erscheint, als es tatsächlich genommen wird. Ebenso wird man mit einer kleineren Sängerschar lieber auf ganz breite Tempi verzichten; denn es fehlt das sich Fortspinnen, das Ausklingen des Tones. Man kann das zuletzt Gesagte besonders deutlich in Kirchen beobachten, die zum weitaus größten Teil akustisch günstige Vorbedingungen bieten. Es ist unter Umständen vorteilhaft, ja sogar meist notwendig, daß dasselbe Stück beim Vortrag in einer Kirche langsamer genommen wird als im Konzertsaal, wenn es in der gleichen Weise wie dort wirken soll. Daß man auf gewisse eigentümliche Mängel des Raumes, wie ein nicht selten auftretendes Nachklingen des Tones, Rücksicht zu nehmen hat, ist selbstverständlich. Es wird daher häufig nötig sein, im Konzert Zeitmaße anders zu nehmen, als in dem leeren Probensaal, gewisse Kontraste in dem einem Raum schärfer auseinanderzuhalten, als in dem andern, das martellato bei Figurenwerk hier weniger, dort mehr hervortreten zu lassen. Immer aber wird die Anpassung der Zeitmaße an den Raum eine der wichtigsten Fragen beim Musizieren bleiben.

Die von unsern Komponisten oft vorgeschriebenen metronomischen Angaben für das Zeitmaß sind nur als ein ungefährer Anhalt zu betrachten. Sie mechanisch zu befolgen, ist auf keinen Fall ratsam.

Mit diesen Betrachtungen sind wir an das Ende des Gebietes gelangt, das die Leistungen des Chores allein umschließt, auf dem das liegt, was jeder Sänger und damit die ganze Masse zu leisten hat. Wir haben uns dem genähert, was ausschließlich dem Dirigenten ohne Inanspruchnahme des Chores zu tun bleibt, und wollen uns nun mit seinen Pflichten beschäftigen.

Wie vieles von der Persönlichkeit des Dirigenten abhängt, davon war schon die Rede. Auch von der Tatsache, daß die stärkste Persönlichkeit ebenso machtlos ist, wenn ihr nicht ein überlegenes Können zur Seite steht, wie der größte Virtuose, wenn es ihm an der persönlichen Überlegenheit fehlt. Unter dem Können verstehen wir nun nicht nur die Kenntnis der Dinge rein musikalischer Natur, sondern den Überblick über alles, was irgendwie mit dem Chorwesen zu tun hat. Wir wollen demgemäß nunmehr die Frage nach der Tätigkeit des Dirigenten aufrollen, soweit es sich nicht um sein Wirken in den Proben oder sonst mit dem Chor handelt.

Diese Arbeit, die sich gewissermaßen hinter den Kulissen abspielt, ist ebenso wichtig und anspruchsvoll als das, was der Dirigent vor seinem Chor und in voller Öffentlichkeit zu tun hat.

Beschäftigen wir uns einmal mit den äußeren Bedingungen für das Zustandekommen einer Chorausführung! Wir nehmen an, daß es sich dabei um eine solche handelt, bei der außer dem Chor ein Orchester, die Orgel und, je nach Bedürfnis, mehrere Solisten mitwirken. Sie alle sollen zur Geltung gelangen. Da drängt sich uns nun vor allem die Frage auf, wie die Mitwirkenden im Konzertraume am besten so unterzubringen sind, daß ihre Kräfte möglichst ausgenutzt werden können.

Für die Aufführung von Chormusik kommen, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, die aber keinerlei Wichtigkeit haben, nur zwei Arten von Räumen in Betracht, die Kirche und der Konzertsaal. In den ständigen Kirchenchören wirken meist Chöre von 20 bis höchstens etwa 60 Personen mit und auch die Besetzung des Orchesters pflegt eine verhältnismäßig kleine zu sein. Das liegt daran, daß für eine anspruchsvollere Gestaltung der Programme den Kirchenchören häufig die Mittel fehlen und außerdem der Raum bei der Orgel fast immer ein ziemlich beschränkter ist. Will man aber nun einmal eine größere Masse von Mitwirkenden für ein Kirchenkonzert unterbringen, so gibt es jedesmal Unzuträglichkeiten, und man stößt auf Hindernisse, die schwer zu überwinden sind. Gewöhnlich ist man gezwungen, die Seitenemporen der Kirche zu Hilfe zu nehmen und muß dann froh sein, wenn bei der Aufführung die Geschichte nur einigermaßen beisammen bleibt. Selbst da, wo

Anlage des Podiums.

man, wie z. B. in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin, an große Aufführungen gedacht und Choremporen etwas breiter angelegt hat, ist es meist so unzulänglich ausgeführt worden, daß der Raum für solche Veranstaltungen kaum in Frage kommen kann. Wenn aber irgendwo die vorhandene Grundfläche für die Zahl der Mitwirkenden genügenden Raum bietet, gelten keine andern Möglichkeiten und Maßnahmen, wie für den Konzertsaal. Daß beim Bau einer Kirche meistens nicht auf die Veranstaltung großer Chorkonzerte Rücksicht genommen werden kann, das wird zu bedauern, aber auch zu verstehen sein. Zudem aber stammen viele Kirchenbauten aus früheren Jahrhunderten, in denen man mit den Chor- und Orchestermassen der heutigen Zeit noch nicht zu rechnen hatte. Wenn man also auch unter Berücksichtigung eben des Umstandes, daß die Kirche vorwiegend andern Zwecken dient, als dem der Veranstaltung von Choraufführungen, nicht viel dagegen sagen kann, daß es nur in den seltensten Fällen möglich sein dürfte, ein solches Unternehmen in einer musikalisch allen Ansprüchen genügenden Weise durchzuführen, so kann es anderseits nicht scharf genug beurteilt werden, daß nur ein ganz geringer Teil unserer Konzertsäle ein Podium besitzt, das für die Aufführung von Oratorien oder ähnlichen Werken brauchbar ist. Die wenigen Ausnahmen, z. B. in Mannheim, Frankfurt a. M., Mainz, Leipzig, im Wiener Gesellschaftsgebäude, in der

Berliner Singakademie, in Zürich und vielleicht noch in einigen amerikanischen Städten, beweisen die Regel. Was aber verlangen wir überhaupt von einem Podium für unsere Zwecke? Zunächst ist es unerläßlich, daß der Leiter des Ganzen jeden Mitwirkenden sehen und wiederum von jedem leicht beobachtet werden kann, so daß alle Zeichengebung unmittelbar verstanden wird. Deshalb dürfen auf einem solchen Podium weder versteckte Ecken, noch den Blick hindernde Säulen vorhanden sein. Es muß alles freiliegen. Ein Beispiel für das Gegenteil ist u. A. das Podium des Neubaus der Konzerthausgesellschaft in Wien. Dort stehen die letzten Reihen des Chores entweder durch Säulen getrennt oder hinter Säulen vereint. Außerdem ist die Anlage des Ganzen viel zu flach und in die Breite gehend, so daß die rechte und die linke Flanke keine Fühlung mehr miteinander haben. Zu der Forderung guten Überblicks vom Dirigentenpult aus, das selbstverständlich nur vorn in der Mitte seinen Platz zu bekommen hat, tritt nun die, die sämtlichen Mitwirkenden so aufzustellen, daß die verschiedenartigen Klangfarben der Singstimmen und der Orchesterinstrumente da, wo alles zusammenwirkt, auch zusammenklingen, das heißt, sich vermischen. Wir sehen hier von der Frage der Akustik des jeweiligen Raumes an sich ab. Das ist eine Angelegenheit, mit der wir augenblicklich nichts zu tun haben. Aber die Mischung des Klanges, in welchem Saal, in welcher Kirche

auch immer hängt sehr wesentlich mit der Art der Aufstellung zusammen. Halten wir fest, daß es eine nach jeder Hinsicht befriedigende, nennen wir es eine ideale Aufstellung, nicht gibt. Eine solche würde vielleicht, wenn es sich eben nur um das Klangliche handelte, so zustande kommen können, daß man die Sänger und die Instrumentalisten durcheinander mischte, also neben jedes Orchesterpult zwei oder drei Chormitglieder stellte. Ein solches Verfahren, mit dem man tatsächlich schon einmal einen Versuch gemacht hat, der aus begreiflichen Gründen völlig mißlang, kommt praktisch gar nicht in Frage. Es wird immer erstrebenswert bleiben, den Chor sowohl wie das Orchester je als ein Ganzes beisammen zu lassen. Das geht, sobald man auf dem Podium das Orchester vorn und den Chor dahinter aufstellt, wie es die Theaterkapellmeister zu machen pflegen. Diese Maßnahme aber leidet an zwei Übeln. Das erste ist, daß die beiden Klangkörper fast immer nicht, wie es wünschenswert wäre, zusammen, sondern im Gegenteil stark auseinanderklingen, das zweite, daß der Chor, der stets einer energischen Führung bedarf, dieser durch die große Entfernung vom Dirigenten entrückt wird. So habe ich noch sehr selten eine Choraufführung gehört, bei der der Chor hinter dem Orchester stand, ohne daß es mit sehr empfindlichen Schwankungen und sonstigen Ungenauigkeiten bei den Sängern abgegangen wäre. Das Orchester allerdings funktionierte fast immer tadellos, und man darf auch nicht übersehen,

Verschiedene Arten der Aufstellung.

daß dies der Punkt ist, auf den es vielen Dirigenten überwiegend ankommt, weil sie aus Mangel an Verständnis für das Chorische für dieses kein Interesse haben.

Neben der zuletzt beschriebenen Art der Aufstellung gibt es nun noch eine andere, die sogenannte keilförmige. Sie hat den Vorzug, daß Chor und Orchester klanglich besser gemengt sind, aber sie hat ebenfalls zwei Nachteile. Diese bestehen darin, daß erstens das Orchester ungünstig untergebracht ist, weil die Bläser, vor allem das immer zum Nachschleppen neigende Blech, und die Schlaginstrumente sich sehr weit vom Dirigenten befinden, und daß zweitens nunmehr, um das Orchester in die Mitte des Podiums zu bekommen, der Chor in zwei Hälften geteilt werden muß. Das spielt eine geringe Rolle bei Werken für Doppelchor, ja, bei solchen ist es sogar der Wirkung förderlich, indem der Wechsel der beiden Chöre viel besser zum Ausdruck gelangt, als wenn die ganze Masse der Sänger beisammensteht. Handelt es sich aber um den Chor in der üblichen Besetzung, so läßt sich der Mißstand der Trennung nicht verkennen. Es wird, das wurde bereits gesagt, eine vollkommen befriedigende Lösung des Problems kaum je geben, so wenig sie heute gefunden worden ist, und wir müssen suchen, wie die Nachteile, die nun einmal jeder Art der Aufstellung anhaften, durch geeignete Gegenmaßnahmen zu überwinden sind. Vielleicht ist es am besten, die Sache derart zu ordnen, daß man bei Werken, in denen der Chor

dem Orchester gegenüber die Hauptrolle spielt, wie in den meisten Oratorien, die keilförmige, dagegen bei Orchesterwerken, in denen der Chor nur in zweiter Linie beschäftigt ist, wie z. B. bei der Neunten Symphonie, die zuerst erwähnte Aufstellung wählt. Diese, das heißt, vorn das Orchester und hinter ihm der Chor, wird unbedingt angeordnet werden müssen, wenn es sich um Werke für drei oder vier Chöre handelt, wie sie sich bei alten Meistern finden. Von Bedeutung ist auch die Lösung der Frage, wo bei Chorkonzerten die Solisten stehen sollen. Solange bei diesen nur der Vortrag von Arien oder sonstigen Stücken in Frage kommt, bei denen ein Einzelner singt und vom Orchester begleitet wird, läßt sich nichts gegen die herkömmliche Art einwenden, nach der der Solist neben dem Dirigenten vorn an der Rampe steht, wenn auch diese Gepflogenheit im Grunde auf die Befriedigung der Neugier eines geehrten, solistenhungrigen Publici zurückzuführen sein dürfte. Anders wird die Sache, wenn es sich nicht um einen einzelnen Solisten, sondern um mehrere handelt, ganz besonders, wenn diese, wie z. B. beim Quartett in der Missa solemnis, dauernd mit dem Chor abzuwechseln haben, in diesen eingreifen und daher auf das genaueste mit ihm Hand in Hand gehen müssen. In solchen Fällen hilft es nichts, die Solisten müssen von der vordersten Reihe verschwinden und das Quartett gehört an einen Platz, wo der Dirigent mit Leichtigkeit jede kleinste Schwankung ausgleichen und jeden ein-

Orgel
Treppe zum Podium
Plan für die Einteilung des Podiums
bei vierstimmiger Choraufstellung
Tenor
Baß
Pauken
Kontrabässe Trompeten Posaunen
Klarinetten Fagotte Hörner
Flöten Oboen
Orchester
Violoncelli
1. Violinen
2. Violinen
Bratschen
Dirigent
Sopran
Alt
Frei zu lassender Durchgang
112 106
98 105
97 88
78 87
77 67
56 66
55 45
34 44
33 23
12 22
11 1
Frei zu lass. Durchgang
109 116
108 102
95 101
94 87
79 86
78 70
61 69
60 51
41 50
40 32
22 31
21 12
1 11

Orgel
Treppe zum Podium
Plan für die Einteilung des Podiums
bei doppelchöriger Aufstellung
Orchester
(Die Nummern in den Chorreihen gelten hier nur als Schema).
Chor I
Baß I
Tenor I
Freizulassend. Durchgang
113 118
112 106
98 105
97 88
Alt I
78 87
77 67
56 66
55 45
34 44
Sopran I
33 23
12 22
11 1
Chor II
Baß II
Tenor II
Freizulassend. Durchgang
108 102
95 101
94 87
79 86
Alt II
78 70
61 69
60 51
41 50
40 32
Sopran II
22 31
21 12
1 11
Dirigent

zelnen Sänger sicher führen kann. Am besten ist es bei solchen Gelegenheiten, die Solisten auf die erste erhöhte Stufe des Podiums unmittelbar vor den Dirigenten zu stellen. Es mag auch ein Cellopult noch vor ihnen stehen, das zweite aber bereits hinter dem Quartett. Da die Cellisten des zweiten Pultes wiederum um eine Stufe erhöht untergebracht werden, so sind sie auch nicht verdeckt, wenn die Künstler beim Singen aufstehen. Ich erinnere mich nicht, bei dieser räumlichen Verteilung der Mitwirkenden selbst an den heikelsten Stellen je eine nennenswerte Schwankung oder gar Schlimmeres erlebt zu haben.

Aufstellung des Orchesters.

Was das Orchester bei der keilförmigen Aufstellung betrifft, so kann man es wohl als üblich bezeichnen, wenn in der Mitte des Podiums vom Dirigentenpult beginnend, die Celli stehen, links zunächst die ersten Violinen in zwei Reihen; hinter den Celli, in der Mitte, Flöten und Oboen, Klarinetten und Fagotte, dann links ganz oben die Kontrabässe. Rechts unten beim Dirigenten die zweiten Violinen, Bratschen, hinter diesen die Hörner und dann, bei den Kontrabässen beginnend, quer über das Podium Pauken und sonstiges Schlagzeug, Trompeten und Posaunen. Weiter notwendige Holz- oder Blechinstrumente werden bei den Gruppen untergebracht, zu denen sie ihrer Art nach gehören. Die beiden beifolgenden Pläne eines Podiums geben ein Bild davon, wie es sich im Laufe der Jahre nach dieser Richtung hin bewährt hat. Kleine Veränderungen werden im Hinblick auf den vorhandenen

Raum vielleicht notwendig sein, so z. B. mit Rücksicht auf den Platz des Organisten, je nachdem der Spieltisch der Orgel sich oben oder unten auf dem Podium befindet.

Auch ist es notwendig, wenn der bei den Werken alter Meister, z. B. bei Bach, häufige Fall eintritt, daß ein Orchesterinstrument bei einem Gesangsstück selbständig verwendet wird, den Instrumentalsolisten in unmittelbarer Nähe des Sängers zu haben. Es handelt sich dann um ein Duett zwischen der Singstimme und dem betreffenden Instrument; daraus folgt, daß die Vertreter dieser beiden Partien nicht räumlich weit voneinander getrennt sein dürfen. Man wird also bei solchen Gelegenheiten den Vertreter der Oboe, Flöte, oder wer sonst seitens des Orchesters in Frage kommt, an ein ganz vorn auf dem Podium befindliches Pult zu setzen haben. Im einzelnen wird davon noch die Rede sein.

Steht das Orchester vor dem Chor, so wird es in der ortsüblichen Weise untergebracht. Es möge hier ein Vorschlag für die Aufstellung des Orchesters erwähnt werden, der von Alfred Hertz in San Francisco ausgeht und vieles Verlockende hat. Hertz stellt links vom Dirigentenpult die ersten und hinter diesen, mit ihnen parallel, die zweiten Geigen auf, vor das Pult, in die Mitte des Podiums, nach rechts hinübergreifend, die Bratschen, vom Pult aus rechts, vorn, die Celli, hinter diese die Kontrabässe. Die Bläser sitzen, wie sonst überall. Es kommen so die zweiten

Geigen und der Baß viel besser zur Geltung und die ganzen Streicher bilden einen zusammenhängenden Klangkörper.

Da wir gerade der Solisten Erwähnung getan haben, liegt es nahe, hiervon etwas ausführlicher zu sprechen. Es wurde schon früher die Tatsache berührt, daß die Gesangssolisten, deren wir ja eine große Zahl ausgezeichneter, trefflich verwendbarer besitzen, unter Umständen den wunden Punkt einer Aufführung bedeuten können. Das darf nicht unausgesprochen, aber auch nicht unerörtert bleiben, gerade weil wir wissen, wie Gutes von vielen unserer Sänger zu den Aufführungen der Chorvereine beigesteuert wird. Die Schuld daran liegt auch allerdings nicht oder doch nur in seltenen Fällen an diesen Künstlern, sondern an den eigentümlichen Verhältnissen, unter denen die Aufführungen veranstaltet werden müssen. Es ist nötig, hierbei auf einen grundlegenden Unterschied zwischen den Darbietungen im Theater und denen im Konzert einzugehen. Die Opernhäuser haben ihr bestimmtes Personal, das, von verhältnismäßig geringen Ausnahmen bei Gastspielen abgesehen, die Wiedergabe des solistischen Teils aufzuführender Opern jahraus, jahrein bestreitet. Das Publikum hört und sieht so ziemlich das Jahr hindurch dieselben Sänger, und, da die Theater ja auch immer mit den gleichen Kräften im Orchester und am Dirigentenpult arbeiten, so haben sie eine feststehende Besetzung, von der eben nur in Ausnahmefällen abgewichen wird. Das bringt es anderseits mit

Von den Solisten.

sich, daß in den üblichen Opernbetrieben Proben für Stücke, die, wie man es in der Theatersprache nennt, stehen, fast nicht mehr abgehalten werden; die weitere Folge dieser Gepflogenheit ist nun allerdings auch die keineswegs seltene Erscheinung, daß die Wiedergabe bestimmter Bühnenwerke um so weniger sorgfältig gehandhabt wird, je öfter diese auf dem Spielplan erscheinen. Im Konzert liegen die Dinge umgekehrt. Der einzige ruhende Pol bei unsern Oratorienaufführungen ist der Chor, eng verbunden mit seinem ständigen Leiter. Selbst wenn stets dasselbe Orchester bei diesen Konzerten mitwirkt, so liegt zwischen den einzelnen Aufführungen eines Werkes eine so lange Pause, daß eine oder mehrere Vorbereitungsproben mit dem instrumentalen Apparat nicht zu umgehen sind. Der wesentliche, sofort in die Augen springende Unterschied zwischen der Führung eines Opernhauses und der eines Konzertvereins besteht also darin, daß dort ein gewisses, fest eingeübtes Programm durch die ganze Spielzeit durchgeführt, hier aber jede Aufführung neu vorbereitet wird, so daß das, was man im Theater als eine Besonderheit mit den Worten: „neu einstudiert“ anzuzeigen pflegt, im Konzert die Regel bedeutet. Es wäre auch in der größten Stadt nicht denkbar, daß ein Gesangverein ein und dasselbe Oratorium zehn- bis fünfzehn- oder zwanzigmal im Winter aufführt; schon deshalb nicht, weil der Zuhörerkreis dieser Gesellschaften ein viel kleinerer ist, als der in der Oper. Wie aber nun

das Programm eine dauernde Abwechslung bringt, so wünschen die Konzertbesucher es auch nicht, bei allen Aufführungen die gleichen Solisten zu hören. In mittleren und kleinen Städten wäre das ja ohnehin undurchführbar, weil sich nicht so viele brauchbare Gesangskräfte am Ort befinden, um alle Partien in wünschenswerter Weise zu besetzen. So ist man überall darauf angewiesen, auswärtige Sänger heranzuziehen. Diese sind aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen, möglichst viele Verpflichtungen zur Mitwirkung in Konzerten anzunehmen, ja, wenn es irgend geht, keinen Tag unbenutzt zu lassen. Das aber hat zur Folge, daß die Vertreter der großen Konzertpartien sehr häufig erst kurz vor der Hauptprobe eintreffen, da sie noch am Tage vorher an einem andern Ort tätig gewesen sind. Nichts ist natürlicher, als daß dieses ganze Verfahren schwere Nachteile in sich birgt. Hat der Solist nur ein paar Arien mit einfacher Begleitung zu singen, so geht die Sache noch. Ist er aber ein Bruchteil eines mitwirkenden Quartetts oder einer sonstigen mehrstimmigen Solistenvereinigung, so zeigen sich die üblen Folgen mangelhafter Verständigung fast immer und oft in einem Maße, daß die ganze Aufführung gefährdet ist. Hier ist ein Punkt, bei dem Wandel zu schaffen eine sehr dankbare Aufgabe wäre. Ein leider weitverbreiteter Fehler ist es, daß Vereinsleiter, um die Anziehungskraft ihrer Programme zu erhöhen, für diese Art der Konzerte gefeierte Solisten einladen, die durch den Glanz

ihres berühmten Namens die ganze Veranstaltung bereits vorher in ein falsches Licht stellen. Für eine große Zahl der Konzertbesucher handelt es sich dann darum, die vergötterte Primadonna oder den berühmten Tenor zu hören, während ihnen das übrige Konzert völlig gleichgültig ist. Dies trifft ganz besonders auf die Mitwirkung berühmter Bühnensänger im Oratorium zu. Nun darf man dabei nicht übersehen, daß gerade die sensationellen Erscheinungen am Theaterhimmel dem eigentlichen Konzertgesang meist fernstehen. Die Seltenheit glänzender Ausnahmen, Emilie Herzog, Paul Bender, Hermann Jadlowker u. a. m. beweist das. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle wirken unsere Bühnengrößen im Oratorium zwar im klanglichen Sinne sehr stark, weil sie über eine große Stimme verfügen, für das einheitliche Bild, das eine solche Aufführung bieten soll, bedeuten sie dagegen häufig eine Schädigung. Wie aber gewöhnt man seine Zuhörerschaft daran, auf Sensationen in den Programmen zu verzichten? Das erfordert nichts als etwas Ausdauer und künstlerische Unnachgiebigkeit. Man muß das Publikum dazu erziehen, daß es um des Werkes willen zu einer Oratorienaufführung geht und sich die stimmgewaltigen Bühnensterne anderwärts anhört. Das aber ist sicher zu erreichen, wenn man durch gewissenhafte, unentwegte Arbeit die gesamte Wiedergabe solcher Werke auf eine Höhe bringt, bei der die Solisten, und seien es auch die allerbesten, nicht mehr imstande sind,

Solistische Sensationen passen nicht zum Oratorium.

die Leistungen des Chores und des Orchesters zu überbieten. Auch hier liegt ein wunder Punkt. Die genannten Faktoren bewegen sich häufig auf der Linie der Mittelmäßigkeit, und dann wird die Zuhörerschaft geradezu verführt, das Fundament des ganzen Baues, den Chor, gering und jede solistische Leistung viel zu hoch einzuschätzen. Ein infolge guter Anleitung richtig empfindendes Publikum wird sich bald daran gewöhnt haben, die Aufführung eines bedeutenden Werkes zu besuchen, ohne viel nach der solistischen Besetzung zu fragen, ja selbst, wenn an dem betreffenden Abend gar keine Solisten beschäftigt sind. Das soll nun nicht etwa heißen, daß die Frage der Partienbesetzung eine nebensächliche sei. Das ist sie keineswegs; sie besitzt vielmehr für das Ganze die allergrößte Wichtigkeit. Je besser die Partien besetzt sind, desto mehr wird dadurch der Eindruck der Aufführung unterstützt und gehoben. Welcher gebildete Mensch würde nicht froh sein, bei jedem Chorkonzert Künstler wie Albert Fischer, Georg Walter, Maria Philippi, Lula Gmeiner und wie all die so musikalischen und mit dem Oratorienstil vertrauten, trefflichen Künstler heißen, hören zu können! Hierin liegt aber das Entscheidende. Diese und eine ganze Anzahl anderer, die noch anzuführen wären, sind eben mit dem Wesen des Oratoriums so verwachsen, daß sie die Linie des Ganzen nie stören werden. Ihre ausgezeichneten Leistungen fügen sich immer als ein überaus wertvolles Glied der gesamten Aufführung ein, und wenn sie auch

nicht Beifallsstürme entfesseln, so senkt sich das, was sie uns geben, still, aber um so tiefer in die Herzen der Zuhörerschaft. Wir kommen nach alledem, was soeben erörtert wurde, zu dem Schluß, daß es Sache des Dirigenten ist, in bezug auf die Auswahl der Solisten so vorzugehen, daß alle Partien nach besten Kräften besetzt werden, aber nicht ein Einzelner die Wirkung des ganzen Abends ungünstig beeinflussen darf, indem er die Aufmerksamkeit von dem Werke weg auf sich lenkt. Solisten, Chor, Orchester und Dirigent müssen ein einheitliches Ganzes bedeuten, das, mit fester Hand geführt, nur das Ziel hat, dem Werk selbst zu dienen.

Bühnensänger nicht immer geeignet zur Vertretung von Oratorienpartien.

Wenn davon die Rede gewesen ist, daß ein großer Teil unserer Bühnensänger, so glänzend sie auch auf dem Theater wirken mögen, für das Oratorium unbrauchbar sei, so könnte diese Behauptung leicht zu Mißdeutungen führen; daher soll sie näher begründet werden. Die Wirkung, die von den Solisten ausgeht, ist in der Oper im allgemeinen anderer Art, als im Konzert. Das Theater verlangt mehr an Stimmkraft und an glänzenden Schlaglichtern als das Oratorium. Freilich gibt es eine bestimmte Art Chorwerke, die ihrem Charakter nach bis an die Grenze gehen, wo das rein Konzertmäßige aufhört und das Opernhafte beginnt. Dazu gehören z. B. die meisten Oratorien von Haendel. Ja, diese stehen in mancher Hinsicht fast völlig auf dem Boden der Oper, und es wird ihnen daher nicht zum Schaden gereichen, wenn man Solisten verwendet, die das, womit sie

auf dem Theater Eindruck zu machen gewohnt sind, nunmehr auch im Konzertsaal verwenden. Dazu kommt, daß diese Werke und eine Anzahl ihnen verwandter nicht allzu hohe Forderungen an die feinere stimmliche Ausführung der Soli stellen und auch hierdurch der Mehrzahl der Bühnenkünstler entgegenkommen. Diese Bemerkung mag Widerspruch hervorrufen, insofern die Theatersänger es nicht gern zugeben, daß ihre gesangliche Ausbildung in bezug auf Feinheiten und sonstige technische Besonderheiten des Vortrages oft hinter der der Konzertsolisten zurücksteht; und doch ist das im allgemeinen der Fall. Man sehe sich doch nur auf dem Gebiete der gesamten Bühnen um und versuche, die Frage zu beantworten, wie viele Theater fähig wären, eine Oper in bezug auf das rein Gesangliche völlig ausreichend zu besetzen, die nach dieser Richtung sehr hohe Anforderungen stellt, sagen wir z. B. Mozarts „Don Giovanni". Man darf wohl behaupten, daß es kein Opernhaus gibt, das dazu imstande ist. Dagegen wird man verhältnismäßig häufig die Werke von Wagner, Richard Strauß und anderen zeitgenössischen Tonsetzern in vollendeter Wiedergabe zu hören bekommen. Bei diesen entscheidet eben das Bühnenmäßige mehr, als die eigentliche Gesangskunst, die dort jedenfalls nicht so im Vordergrund steht, wie im Konzert. Daß es auch auf dem Theater Ausnahmen gibt und wir dort Sänger haben, die jeder, auch der schwierigsten Aufgabe

im Saal gewachsen sind, wurde bereits gestreift. Aber der Kreis derer, die imstande sein werden, Stücke, wie z. B. die schwierigen Arien in Bachschen Kantaten mühelos und im Vortrag erschöpfend wiederzugeben, wird stets ein kleiner sein. Es wird infolgedessen dabei bleiben müssen, daß man in erster Linie, wenn man einen einheitlichen Eindruck bei der Aufführung eines Chorwerks für die Hauptsache hält, für die Soli nicht Bühnenkünstler, sondern vorwiegend Konzertsänger verpflichtet.

Die Solisten pflegen oft zu erzählen und sich darüber aufzuhalten, daß den Leitern von Chorvereinen die nötige Erfahrung fehle und daß man sie deshalb vielfach unnütz durch Vorproben belaste. Die Berechtigung dieser Beschwerde muß leider in vielen Fällen zugegeben werden. Anderseits aber wird man bei richtiger Einschätzung der nun einmal bestehenden Verhältnisse manches zur Entschuldigung dafür anführen können, daß manchen Leitern von Chorvereinen das fehlt, was man gewöhnlich als Routine bezeichnet. Die Theaterkapellmeister haben es darin besser. Der Unterschied zwischen der Oper und dem Konzert, den wir bereits früher berührt hatten, zeigt sich auch auf diesem Felde. Ein Dirigent an der Oper wird im Laufe eines Jahres soundso oft vor der gleichen Aufgabe stehen. Er wird nach einer Reihe von Jahren seiner Tätigkeit an der Bühne über eine große Erfahrung verfügen und die sämtlichen immer wiederkehrenden Werke in- und auswendig kennen, so daß er sie, sicher

Häufiger Mangel an Routine bei Konzertdirigenten.

wenigstens nach der technischen Seite hin, in überlegener Weise beherrscht; denn am Theater stehen ja doch fast immer die gleichen, weil zugkräftigen Opern auf dem Programm, wenn es sich nicht um eine Erstaufführung handelt; und für diese finden dann Proben in so reichlicher Zahl statt, daß schließlich auch ein weniger begabter Kapellmeister das Ganze zu übersehen imstande ist. Wie oft aber kommt ein Chorleiter dazu, ein und dasselbe Werk vorzuführen? Eine Wiederholung im nämlichen Winter bedeutet schon etwas Außergewöhnliches. Es ist in vielen Fällen gar nicht möglich, daß ein Dirigent, und sei er ein auch noch so begabter Musiker, den Grad von Fertigkeit einzelnen Werken gegenüber erlangt, wie ein Kapellmeister an der Oper. Dies trifft im besonderen auf kleinere Städte zu, wo solch ein Chorleiter vielleicht nur ein- oder zweimal im Jahre dazu kommt, eine Aufführung zu dirigieren. Und doch wird er im Konzert seine Sache oft vielleicht besser machen als jener, weil er mit dem Stil des Chorwerkes und dessen Schwierigkeiten vertrauter ist.

Bei der Erörterung dessen, was unter Schwierigkeiten zu verstehen ist, dürfte der Hinweis darauf nicht überflüssig sein, daß nach dieser Richtung beim Publikum, wie auch bei den Ausführenden häufig ein großer Irrtum darüber obwaltet, wo diese zu suchen sind. Man kann die Werke, die in den Konzerten zur Wiedergabe gelangen, bezüglich dieses Punktes in drei Gruppen teilen. Die einen sind schwierig für

den Chor, für das Orchester oder die Solisten, die andern sind es für den Dirigenten; eine kleine Gruppe ist es für alle Teile; woher dies kommt, werden wir alsbald sehen. Nehmen wir als Beispiel drei bekannte und berühmte Werke, die Schöpfung von Haydn, die H-Moll-Messe von Bach, die VIII. Symphonie von Mahler. In der „Schöpfung" finden sich für den Chor keine nennenswerten Klippen. Sie gilt allgemein für leicht. Trotzdem ist sie schon wegen der tonmalerischen und deshalb sehr frei wiederzugebenden Rezitative für den Dirigenten keineswegs so einfach, wie die wegen ihrer enormen Schwierigkeiten allgemein gefürchtete H-Moll-Messe. Bei dieser liegt die Sache gerade umgekehrt. Das Riesenwerk wird bei den Proben eine unendliche Mühe verursachen; der Dirigent und die Sänger werden ihre Kräfte auf das äußerste anspannen müssen, um den verwickelten und anspruchsvollen Chorsatz zu bewältigen. Sitzt die Sache aber einmal, wird sie von den Ausführenden völlig beherrscht, dann ist die technische Leitung des Ganzen für einen auch nur halbwegs begabten Dirigenten eine Kleinigkeit. Denn sämtliche Nummern laufen ohne Unterbrechung und ohne jeden Wechsel des Zeitmaßes so weiter, wie sie begonnen haben; irgendeine dirigiertechnische Klippe gibt es in dem ganzen Werke nicht. Sehen wir uns nun die VIII. Symphonie von Mahler an! Da heißt es, wiederum mit dem Chor und dem Orchester unendlich viele und gründliche Proben halten, weil die Partitur von schwer zu bewäl-

Was versteht man bei einem Chorwerk unter Schwierigkeit?

tigenden Stellen nur so strotzt. Aber auch nachher, auf dem Podium, muß der Führer der Massen rein taktschlägerisch seinen Mann stehen können, sonst geht trotz aller Vorbereitungen bei den vielen Taktwechseln und sonstigen Tücken des Werkes alles in die Brüche. Die angeführten Beispiele sagen vielleicht deutlicher und klarer, wie der Begriff der Schwierigkeit aufzufassen ist, als lange Auseinandersetzungen.

Die Konzertprogramme.

Daß der Leiter eines Vereins, und nicht etwa der Vereinsvorstand, die Programme für die Konzerte aufzustellen hat, ist wohl selbstverständlich. Er allein ist ja imstande, die Fähigkeiten seiner Schar einzuschätzen und nach diesen und andern wichtigen Momenten eine zweckentsprechende Auswahl unter den in Frage kommenden Werken zu treffen. Es wäre natürlich erstrebenswert, daß die Programme unserer Gesangvereine bewährtes Altes und wertvolles Neues in stetem Wechsel vorführten. Aber gerade in bezug auf den letzten Punkt darf man nicht zu viel verlangen. Da unsere Chorgesellschaften wirtschaftlich schlecht gestellt sind, schon allein aus dem Grunde, weil sie nicht, wie die Theater, zugkräftige Stücke unzählige Male wiederholen und so deren Beliebtheit geschäftlich ausbeuten können, da aber anderseits gerade neue, zeitgenössische Werke ganz besonders hohe Aufwendungen aller Art verlangen, wird es nicht überall möglich sein, das Neue so durch Aufführungen zu fördern, wie man es wünschen möchte. Dieser Umstand wird sehr häufig, auch in der Presse,

außer acht gelassen, und es wird den Chorvereinen nahegelegt, dauernd neue Werke zu bringen. Dazu sind sie nicht in der Lage. Es darf auch nicht übersehen werden, daß die Mehrzahl der Zuhörer mit einer gewissen Scheu derartige Aufführungen besucht und daher den außerordentlich erhöhten Kosten einer solchen fast immer eine sehr fühlbare Verminderung der Einnahmen gegenübersteht. Ist es einerseits nicht zu billigen, wenn gewisse Chorgesellschaften die gleichen Oratorien bis zum Überdruß wiederholen, wenn auch freilich nicht so oft, wie es bei beliebten Opern geschieht, so ist anderseits das Verlangen nach steten Neuaufführungen unerfüllbar. Das Feld der Chormusik ist ein so unendlich großes, daß schließlich auf viele Arten für eine genügende Abwechslung in den Programmen gesorgt werden kann. Ein Punkt möge aber hier Erwähnung finden und das, wie schon öfters, nicht, um etwas zu Unternehmendes vorzuschlagen, sondern um einer unkünstlerischen Gepflogenheit entgegenzutreten. Es sollte nämlich von Konzertprogrammen grundsätzlich alle Opernmusik ausgeschlossen bleiben. Eine Ausnahme dürfte nur für den Fall gestattet sein, daß es sich um wertvolle Nummern aus solchen Opern handelt, die von der Bühne verschwunden oder an dem Heimatort des betreffenden Vereins noch unbekannt sind. Als ein Unfug muß es aber bezeichnet werden, wenn in großen Städten, die über ein Opernhaus oder deren mehrere verfügen, im Konzertsaal ganze Akte oder auch nur

einzelne Nummern aus Werken aufgeführt werden, die auf das Theater gehören und sich in der in Frage kommenden Stadt dauernd auf dem Spielplan befinden, wie vor allem die Wagnerschen Schöpfungen. Welchen künstlerischen Wert soll es haben, wenn an einem Ort um die Osterzeit Wagners „Parsifal" gleichzeitig im Konzertsaal und im Theater aufgeführt wird? Ich erwähne an solchen Geschmacklosigkeiten noch des weiteren Aufführungen von ganzen Akten aus Wagners Ring, den „Meistersingern" und verweise dagegen auf den Inhalt eines Briefes, in dem Richard Wagner bittet, doch seine Werke nicht in den Konzertsaal zu bringen und so ihre Zugkraft einerseits auszunützen, anderseits abzuschwächen. „Eine mittelmäßige Wiedergabe meiner Sachen im Theater ist mir lieber, als die beste im Konzertsaal", so schreibt er wörtlich. Wenn beliebte Operngrößen so geschmacklos sind, italienische Arienabende oder Konzerte mit Stücken aus Wagners Werken zu veranstalten, so kann man demgegenüber nur sagen, daß dergleichen mit der Kunst im höheren Sinne nichts zu tun hat; es handelt sich da einfach um ein Geschäft, bei dem der Name des Sängers und die Beliebtheit Verdischer oder Wagnerscher Kunst als Ware eingesetzt werden. Konzertgesellschaften aber, die auf ihren Ruf halten, dürften dergleichen nicht mitmachen. Gewiß gibt es Ausnahmefälle, von denen ja auch bereits die Rede war. Ich erinnere mich, in Rom, wo, wie überall in katholischen

Ausschaltung von Opernmusik aus den Konzertprogrammen und Ausnahmen von dieser Regel.

Ländern, das Konzertieren in den Kirchen untersagt und daher die klassische Orgelliteratur so gut wie unbekannt ist, unter Leitung des trefflichen Maestro Vesella Bachsche Orgelfugen, auch die große Passacaglia in C-Moll, auf dem Monte Pincio von der Militärmusik gehört zu haben. Hier war das Ersatzmittel vollauf berechtigt, und die Hörer strömten in Massen herbei, sobald ein solches Stück angezeigt war; auf diese Weise wurden die Sachen wenigstens in Italien bekannt. Sie in Deutschland auf solche Art wiederzugeben, wäre völlig unsinnig; denn an den meisten größeren Kirchen finden sich Organisten, die Orgelkonzerte veranstalten und Bachsche Werke in der ursprünglichen Fassung und Wiedergabe bringen. Ähnlich liegt die Sache bei den Konzertvereinen. Da, wo sich kein Theater befindet, mögen sie Opernfragmente bringen, so viel es ihnen beliebt. Sonst aber sollen die Dirigenten von diesen Stücken absehen und sich höchstens auf diejenigen der bereits erwähnten Art beschränken. Solche sind, um einiges aus der verschollenen Opernliteratur zu nennen: Schuberts „Fierrabras", desselben Meisters Musik zu „Rosamunde", Beethovens „Ruinen von Athen", Mendelssohns Stücke aus der unvollendeten Oper „Loreley", Werke von Gluck, Haendel, die ursprünglich für das Theater geschrieben, aber von dort verschwunden sind, Webers „Preciosa"-Musik und eine Reihe anderer unter den gleichen Gesichtspunkt fallende Bühnenwerke.

Keine Bearbeitungen für Chor; nur Originalwerke.

Da wir uns gerade mit dem beschäftigen, was in den Programmen der Chorvereine vermieden werden sollte, so liegt es nahe, hier noch ein Feld zu berühren, dessen Bedeutung für die Programmfrage ebenfalls keine geringe ist. Es handelt sich dabei um Bearbeitungen, oder wie der vielfach dafür beliebte Ausdruck lautet, Arrangements. Um nicht mißverstanden zu werden, möchte ich betonen, daß hier nicht etwa Einrichtungen alter Musik zum praktischen Gebrauch für unsere Zeit gemeint sind. Inwiefern sich die Verwendung solcher Arbeiten empfiehlt und wie sie einzuschätzen sind, davon zu sprechen, bietet sich später passende Gelegenheit. Wir haben hier nur diejenigen Partituren, seien sie mit oder ohne Instrumentalbegleitung gedacht, im Auge, die ein Werk in chorischer Fassung wiedergeben, das ursprünglich für Gesangssolisten oder gar ausschließlich für Instrumente irgendwelcher Art geschrieben war. Diese Sachen sollte man von ernsten Konzertprogrammen grundsätzlich ausschließen. Eine Ausnahme würde nur da gestattet sein, wo es sich um Volkslieder handelt, bei denen ja die Fragen des Einzelgesanges oder der Mehrstimmigkeit vollkommen offen sind, oder wenn ein Tonsetzer von einem seiner solistischen Stücke eine Bearbeitung für Chor selbst hergestellt hat; diese hätte dann den Wert eines Originals. Die Männerchöre und auch die Vereinigungen für Frauenstimmen sind darauf angewiesen, sich mit Arrangements zu behelfen, weil die wertvolle Literatur für sie eine nach der Zahl

der vorhandenen Stücke äußerst geringe ist. Aber für den gemischten Chor gibt es eine solche Unmenge der herrlichsten Sachen, ohne Begleitung, mit Unterstützung des Klaviers, des Orchesters, große, den Abend füllende Werke, wie Sätze von der Dauer weniger Minuten, daß es unnötig und überflüssig ist, vorhandene gute Tondichtungen anderer Art gewaltsam für den Chor zurechtzustutzen, nur, weil sich damit vielleicht manch ein billiger Effekt erzielen läßt. Robert Schumann sagt einmal, man brauche keine schlechte Musik aufzuführen, weil es so viele gute gäbe. Man kann diese Ansicht dahin erweitern, daß es nicht nötig ist, Arrangements zu verwenden, weil wir ja Originale in Hülle und Fülle besitzen. Neben den vorhin angeführten Geschmacklosigkeiten in bezug auf die Übertragung von Opernszenen in den Konzertsaal können sich solche, wie die Herrichtung eines Triosatzes von Beethoven, der deutschen Tänze von Schubert, des berühmten, fast schon berüchtigten „Largo" von Haendel, sämtlich mit unterlegtem Text für gemischten Chor, wohl als ebenbürtig behaupten. Ebensowenig, wie ein vornehmer Chorverein sich einen Eingriff in das Gebiet der Oper gestatten sollte, darf er auch derartige Bearbeitungen bringen.

Von der Betrachtung dessen, was die Programme und deren Besorgung durch den Dirigenten angeht, ist die Frage nicht zu trennen, wie dieser sich in bezug auf etwa wünschenswert erscheinende Kürzungen innerhalb wiederzugeben-

der Tonwerke verhalten soll. Das Verlangen, von jeglichen Kürzungen abzusehen, ist ebenso unverständig, wie die Manier mancher Dirigenten, wenn möglich in jedem Werke Nummern oder Teile solcher auszulassen. Es erscheint auf den ersten Blick vielleicht verlockend, die Aufführung auch der längsten Oratorien strichlos zu veranstalten. Aber abgesehen davon, daß dadurch einerseits die Aufnahmefähigkeit auch der widerstandsfähigsten Zuhörer erschöpft werden kann, daß anderseits auch in den besten Werken öfters minderwertige, für den Zusammenhang des Ganzen belanglose Stücke vorkommen, entspricht es in zahlreichen Fällen gar nicht einmal der Absicht ihres Schöpfers, wenn man sie ungekürzt wiedergibt. Wir werden von diesen eigentümlichen Dingen später, bei der Beschäftigung mit bestimmten Meistern und ihren Werken, ausführlich zu sprechen haben. Auch die Erwägungen darüber, ob und warum es unter Umständen ratsam sein dürfte, die Reihenfolge einzelner Nummern zu verändern, sollen einstweilen ausgeschaltet werden.

Kürzungen und Umstellungen.

Zu dem, was ein Vereinsleiter tun kann, um seine Mitwirkenden in den Geist eines Werkes einzuführen, gehören u. a. auch Vorträge über die Entstehung des Stückes, über seinen Schöpfer, über die in dem betreffenden Fall verwendeten Kunstformen und was alles sonst in Beziehung dazu stehen kann. Derartige Einführungen, die sich leicht während der Proben anbringen lassen, pflegen von den Mitgliedern der Vereine

dankbar aufgenommen zu werden, und sie sind sicher zu empfehlen. Nur wird dabei fast überall ein großer Fehler insofern begangen, als man solche Vorträge bei der Inangriffnahme einer neuen Aufgabe ansetzt. Handelt es sich nur um biographische Mitteilungen, so läßt sich dagegen nichts sagen. Die Sache liegt aber anders, sobald man von der Tondichtung selbst zu sprechen beginnt. Musik läßt sich nicht beschreiben, und die begeistertste Schilderung von dem musikalischen Inhalt eines Stückes bedeutet nichts als leere Worte, solange dem Zuhörenden das Stück selbst nicht bekannt ist. Es kann daher nicht dringend genug empfohlen werden, diese Erläuterungen erst dann zu geben, wenn dem Chor das Werk geläufig ist, so daß die Mitglieder dem schildernden Wort auch mit Verständnis folgen können. Es hat sich des öfteren bewährt, einen solchen Vortrag kurz vor der Aufführung, vielleicht sogar erst nach der ersten Orchesterprobe, zu halten, weil man dann auch auf diese und jene Besonderheit des instrumentalen Satzes eingehen kann. Daß Beispiele am Klavier oder das Herausgreifen bestimmter Stellen, die man, sei es von einzelnen Stimmen, sei es vom ganzen Chor, vortragen läßt, die Schilderung des Redners wesentlich unterstützen werden, ist selbstverständlich. Ebenso, daß es nicht schaden wird, wenn gelegentlich einer solchen Veranstaltung die Chormitglieder ausnahmsweise den Klavierauszug zum Nachlesen benutzen, der, nachdem sie das Werk klanglich kennen,

Vorträge zur Einführung in die Werke.

kaum mehr zu Mißverständnissen Anlaß geben kann.

Hat nun der Dirigent dafür gesorgt, daß seine Mitglieder von dem, was in der Tiefe eines Werkes verborgen liegt, unterrichtet sind, so kann er das ebenso für diejenigen tun, die am Abend des Konzerts als Zuhörer zugegen sind. Zu diesem Zweck dienen sogenannte Programmbücher, das heißt Programme in einer Gestalt, die es ermöglicht, dem Publikum außer den Gesangstexten noch das zu übermitteln, was ihm das Verständnis des aufzuführenden Werkes erleichtern kann. Es gibt viele Stimmen gegen die Verwendung dieses Hilfsmittels, während anderseits die Behauptung aufgestellt wird, es sei fast unentbehrlich. Die Wahrheit wird, wie bei so vielen Dingen, auch hier in der Mitte liegen. Weitgehende musikalische Analysen zu bringen, dürfte freilich nicht ratsam sein. Das lenkt die Aufmerksamkeit der Hörer, ganz besonders aber derjenigen, die nicht besonders aufnahmefähig sind, stark ab und gibt doch kein richtiges Bild des Ganzen. Aber Mitteilungen über das Leben des Komponisten, seine Art zu schaffen, auch Schilderungen der Zeit, aus der das Werk stammt und ähnliche Dinge dürften immer angebracht und willkommen sein.

Programmbücher.

Wir haben uns nun von dem bisher betretenen Gebiet der reinen Technik entfernt und kommen zu Erörterungen künstlerischer Natur, zu den Betrachtungen über die Aufführungsweise und andern wichtigen Fragen unseres Arbeitsfeldes.

Waren wir bisher allein mit den Ausführenden beschäftigt, so werden wir nun versuchen, bei der Besprechung einer Reihe bedeutender Werke einen Einblick in deren Bau und die Werkstatt ihres Schöpfers zu gewinnen. Dies soll den Inhalt des zweiten Bandes der vorliegenden Arbeit bilden.

Inhaltsübersicht zum ersten Bande.

Entwicklung der Gesangvereine, S. 7. Erste Aufführung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn, S. 9. Mangel an Chordirigenten, S. 10. Eindrucksloses Musizieren, S. 11. Die sogenannte Tradition, S. 12. Der übliche Vereinsbetrieb S. 14. Die Persönlichkeit des Dirigenten, S. 14, 16, 42. Einteilung der Proben, S. 17—18. Die Gehaltsverhältnisse der Chordirigenten, S. 24. Aufnahmeprüfung neuer Mitglieder, S. 27. Vorbereitungskurse, S. 31. Das Einüben neuer Werke, S. 34. Allerhand chorische Schwierigkeiten, S. 37—38. Allmähliche Erziehung des Chores, S. 40. Die Chordisziplin im äußeren Sinne, S. 44. Die innere Disziplin, S. 52. Die Aussprache des Textes, S. 53. Die Konsonanten, S. 54. Die Vokale, S. 59. Gesangsprachliche Unarten, S. 61. Die Intonation, S. 62. Was versteht man unter reinen Akkorden und Tönen, S. 63. Vom a-cappella-Gesang, S. 66. Der Rhythmus, S. 72. Der Auftakt, die Triole, die Synkope, S. 73. Die Behandlung des Atems, S. 78. Das Aushalten langer Noten, ganz besonders im Forte, S. 80. Die notwendigen Atempausen, S. 83. Das Einrichten der Chorstimmen, S. 84. Das Portament und sein Mißbrauch, S. 86. Dynamische Gegensätze, S. 89. Irrtümer auf dem Gebiete der Dynamik, S. 90. Fort mit den Klavierauszügen, S. 92. Martellato und staccato, S. 93. Anwachsen und Abschwellen, S. 95. Hervortreten einzelner Stimmen, S. 98. Ungleichheit der Stimmengruppen, S. 99. Einstellung höherer Stimmen unter die tiefen, S. 103. Gesangliche Ausbildung, S. 105. Das Taktschlagen, S. 107. Die Begleitung in den Klavierproben, S. 110. Keine unnütze Zeichengebung, S. 112. Dehnbarkeit der Zeitmaße, S. 114. Die Aufstellung von Chor und Orchester auf dem Podium (dazu zwei Pläne auf Grund der Aufstellung des Philharmonischen Chores in Berlin), S. 118. Von den Solisten, S. 128. Mangelnde Fertigkeit, S. 135. Die Konzertprogramme, S. 138. Keine Opernstücke im Konzert, S. 140. Vorträge und Programmbücher, S. 145.

MT
88
034
T.1

Ochs, Siegfried
Der deutsche Gesangverein
für gemischten Chor
[1. Aufl.]

Music

FAC
MUSIC

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UNIVERSITY OF TORONTO
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

(Fortsetzung).

51—53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Bd. I (Sonaten 1—13). 5. Aufl. Geb. M. 3,75. Bd. II (Sonaten 14—26). 4. Aufl. Geb. M. 4,20. Bd. III (Sonaten 27—38). 3. Aufl. Geb. M. 4,20.

54. Istel, Dr. Edgar, Das Buch der Oper. (Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner.) 3. Aufl. Geb. M. 4,20.

56. Kapp, Dr. Julius, Die Oper der Gegenwart. Geb. M. 4,20.

57—58. Leichtentritt, Dr. Hugo, Analyse von Chopins sämtlichen Klavierwerken, Band I/II. Geb. je M. 4,20.

59—60. Wetzel, Dr. J. H., Analyse von Beethovens Violinsonaten. 2 Bände, jeder Band geb. ca. M. 5,—.

62. Jarosy, Prof. Albert, Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre). 2. Aufl. Geb. M. 2,50.

63. Schmidt, Dr. Leopold, Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert. 11. bis 15. Tausend. Geb. M. 5,50.

66. Schmidt, Dr. Leopold, Musikleben der Gegenwart. Geb. M. 5,50.

67. Kreutzer, Leonid, Das Wesen der Klaviertechnik. Geb. M. 3,25.

68. Sachs, Prof. Dr. Curt, Die modernen Musikinstrumente. Geb. M. 3,75.

69. Toch, Dr. Ernst, Melodielehre. Geb. M. 3,25.

75. Seiffert, Karl, Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. 2. Aufl. Geb. M. 2,50.

76. Busoni, Dr. Ferruccio, Von der Einheit der Musik. (Verstreute Aufzeichnungen.) Geb. M. 5,50.

78. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Band I. Geb. M. 3,50.

79. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Band II. Geb. ca. M. 6,—.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Hugo Riemanns
Musiklexikon
10. Auflage, herausgegeben von Dr. Alfred Einstein.
Preis gebunden in Halbleinen M. 35,–,
in Halbleder M. 42,–.

Hugo Riemann
Geschichte der Musiktheorie
im IX. bis XIX. Jahrhundert
550 S. Gr. 8°. Preis geb. in Halbleinen M. 17,50,
in Halbleder M. 22,–.

Ernst Kurth
Grundlagen des linearen Kontrapunkts
2. Auflage. XII u. 532 S. Gr. 8°. Mit 456 Notenbeispielen.
Preis geb. in Halbleinen M. 22,–,
in Halbleder M. 26,—, brosch. M. 17,–.

Ernst Kurth
Romantische Harmonik
und ihre Krise in Wagners Tristan
2. Auflage. XII u. 576 S. Gr. 8°. Mit 345 Notenbeispielen.
Preis geb. in Halbleinen M. 22,–,
in Halbleder M. 26,–, brosch. M. 17,–.

Ernst Kurth,
Bruckner
Gr. 8°. Ca. 900 Seiten. Preis br. ca. M. 20,—, in Halbleinen ca. M. 26,—,
in Halbleder ca. M. 32,50.

Alfred Lorenz
Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner
I. Band
Gr. 8°. 320 Seiten. Preis br. M. 9,—, in Halbleinen M. 13,–,
in Halbleder M. 18,–.

Ernst Hoffmann
Das Wesen der Melodie
8°, 225 Seiten u. 25 Tafeln, Preis br. M. 9,–, in Halbleinen M. 13,–.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 15 01 07 003 9